



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Die Auflösung klassischer Figurendramaturgien
und herkömmlicher Rollenvorstellungen führen zu einer
Wiederentdeckung des Körpers auf der Bühne“**

Analyse am Beispiel der Inszenierung von Mark Ravenhills
„pool (no water)“ in der Regie von Matthias Hartmann
am Schauspielhaus Zürich

Verfasserin

Barbara Sommer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Prof. Brigitte Marschall

INHALTSVERZEICHNIS

A Vorwort (S.6-9)

B Theatralität und Theatralisierung im Alltag – eine soziologische Betrachtung (S.10-14)

C Überblick über das Stück und den Autor (S.15-26)

1. Der Autor Mark Ravenhill (S.15-20)

- 1.1.** Ravenhill als Theaterautor (S.15-16)
- 1.2.** Ravenhill als Vertreter des In-yer-face Theatre (S.16-19)
- 1.3.** Ravenhill und sein Stück „pool (no water)“ (S.19-20)

2. Der Text und seine zeitgeschichtlichen Bezüge (S.20-26)

- 2.1.** (Gruppen-)psychologische Phänomene im Rahmen des künstlerischen Schaffens (S.20-23)
 - 2.1.1.** Andy Warhol und seine Factory als kunsthistorischer Bezugspunkt (S.20-21)
 - 2.1.2.** René Girards „Opfertheorie“ als Bezugspunkt für die psychologische Grundstruktur des Stückes (S.22-23)
- 2.2.** Körperbilder in der Kunst (S.23-26)
 - 2.2.1.** Entwicklung eines neuen Umgangs mit Körper (-bildern) in der modernen Kunst (S.23-25)
 - 2.2.2.** Die neuen Körperbilder und ihr gesellschaftspolitisches Potential (S.25-26)

D Die Einordnung von Stück und Inszenierung in den theatertheoretischen Zusammenhang (S.27-45)

- 1. Der Text von „pool (no water)“ im Rahmen der postdramatischen Theatertheorie (S.27-32)**
 - 1.1. Der Stücktext als „text for performer“ (S.30-31)**
 - 1.2. Der Stücktext als epische Erzählung (S.32)**
- 2. Die Inszenierung von „pool (no water)“: eine Aufführungsanalyse im Rahmen von Christopher Balmes Intermedialitätskonzeptes (S.33-45)**
 - 2.1. Intermedialität auf dem Theater nach Christopher Balme (S.33-35)**
 - 2.2. „pool (no water)“ als intermediale Inszenierung (S.35-36)**
 - 2.3. Die Medien und ihre Ebenen (Überblick) (S.36-42)**
 - 2.3.1. Das Theater als Rahmenmedium (S.36-37)**
 - 2.3.2. Der Film als Binnenmedium: seine Korrespondenz mit anderen medialen Formen (S.37-39)**
 - 2.3.2.1. Der Schauspieler und das Medium Film (S.37)**
 - 2.3.2.2. Der Tanz und das Medium Film (S.38)**
 - 2.3.2.3. Die Malerei und das Medium Film (S.39)**
 - 2.3.3. Die Photographie als thematisches Medium (S.40-42)**
 - 2.4. Die Entwicklung einer besonderen Erzählform als Ergebnis des intermedialen Inszenierungskonzeptes: eine epische Erzählung in Bildern (S.43-45)**

E Der Schauspieler als Figur und Körper (S.46-87)

1. Die Auflösung der klassischen Figur (S.46-67)

- 1.1.** Das klassische Verständnis hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Schauspieler, Körper und Figur (S.46-50)
- 1.2.** Das neue Verständnis von „Verkörperung“ als Möglichkeit Figuren darzustellen (S.50-58)
 - 1.2.1.** Bedeutung für die Theaterpraxis und den Probenprozess (S.54-58)
- 1.3.** Der Mechanismus der „Verkörperung“ wird zum Thema der Inszenierung durch ein ausgestellt Spiel mit den Rollen (S.58-67)
 - 1.3.1.** Rollenspiel durch Intermedialität (S.59-62)
 - 1.3.1.1.** Figuren als Splitterwerk (Video) (S.59-60)
 - 1.3.1.2.** Der Schauspieler als Schauspieler (S.61)
 - 1.3.1.3.** Der Schauspieler neben Maler, Tänzer und Musiker (S.62)
 - 1.3.2.** Rollenspiel als anthropologische Grundkomponente (S.63-65)
 - 1.3.3.** Rollenspiel als inhaltliches Thema des Stückes (S.65-67)

2. Die Wiederentdeckung des Körpers (S.68-79)

- 2.1.** Das Prinzip der „Verkörperung“ führt zur Wiederentdeckung des Körpers (S.68-69)
- 2.2.** Der Körper des Schauspielers wird zum Erzählmittel neben der Rolle und der Figur (S.69-79)
 - 2.2.1.** Der individuelle Körper (S.70-72)
 - 2.2.2.** Der dramatische Körper auf der Bühne (S.72-73)
 - 2.2.3.** Der Körper als Träger von Geschichte (S.73-74)

2.2.4. Der Körper als Produzent unbewusster Signifikation (S.75-76)

2.2.5. Der mediale Körper (S.76-79)

3. Das Prinzip der Verkörperung verändert die Wahrnehmung (S.80-87)

3.1. Die Suche nach dem realen Körper (S.80-82)

3.2. Die Wahrnehmung im Sinne der perzeptiven Multistabilität nach Erika Fischer-Lichte (S.83-86)

3.3. Zuschauen als kreativer Akt (S.86-87)

F ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK (S.88-90)

G Literaturverzeichnis (S.91-98)

H Anhang – Übersicht (S.99-125)

1. Besetzung von „pool (no water)“ am Schauspielhaus Zürich in der Regie von Matthias Hartmann (S.100)

2. Materialmappe zu „pool (no water)“ für die Inszenierung von Matthias Hartmann am Schauspielhaus Zürich (S.101-125)

I Curriculum vitae (S.126)

„Die Erkenntnis, dass die erste Materie, an der sich das mimetische Vermögen versucht, der menschliche Körper ist, wäre mit größerem Nachdruck, als es bisher geschehen ist, für die Urgeschichte der Künste fruchtbar zu machen.“¹

A Vorwort

Der Mechanismus des Rollenspiels ist für unser alltägliches Leben prägend geworden. Je nach Kontext entscheiden wir, welches Erscheinungsbild, welche Maske, welchen Auftritt wir wählen, um die auf uns zukommende Situation in unserem Sinne bestmöglich meistern zu können.

Novalis konstatiert Mitte des 19. Jahrhunderts: „Jeder Mensch ist eine kleine Familie“.² Und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erweitert Sigmund Freud diesen Gedanken zu „Jeder Mensch ist eine kleine Gesellschaft“.³ Heute, am Anfang des 21. Jahrhunderts gewinnen diese Aussagen schon allein auf Grund der neuen medialen Errungenschaften eine noch größere Brisanz. Das Spielen und Darstellen von Rollen und unterschiedlichen Identitäten ist schließlich (spätestens seit Erving Goffmans „Wir alle spielen Theater“) in allen Bereichen, sei es im privaten, beruflichen oder öffentlichen Raum, zu einem nicht zu unterschätzenden, maßgebenden Charakteristikum unserer heutigen gesellschaftlichen Struktur avanciert.

Wir benutzen Metaphern und Begriffe aus der Theaterwelt, um unser reales Leben und dessen Mechanismen besser beschreiben zu können. Da nun Rolle und Figur auch jenseits der Theaterbühne Wirkungskraft entfalten, jeder einzelne den Vorgang des „Spielens“ aus seiner persönlichen Erfahrung kennt, das „Spielen“ also kein Spezifikum allein der Bühne mehr ist, wird ein neuer und anderer Blick auf die Kategorien Rolle und Figur, so wie sie heute auf der Bühne stattfinden, möglich und nötig.

¹ Benjamin, Gesammelte Schriften, Band IV (S.127)

² <http://www.zeit.de/2009/01/DOS-01-Krueger?page=2>

³ Ebenda

Es eröffnen sich für das Theater und die Inszenierungspraxis weitere denkbare Dimensionen: Es geht nicht mehr nur darum, das Was – im Sinne von Charakteren, die eine psychologisch motivierte Entwicklung durchmachen und auf Grund dessen den Dreh- und Angelpunkt der erzählten Geschichte bilden – möglichst glaubhaft auf der Bühne zu erzählen. Das Übernehmen von Rollen, das Zeigen von Figuren, kurz das Wie des „Spielens“, wird immer häufiger zum zentralen Thema. Die „Mechanik der Verwandlung“ wird auf der Bühne untersucht, indem deren Entstehungsprozesse sichtbar ausgestellt werden. Sie sind häufig das Hauptmoment, von welchem aus die formale Suche während der Probenprozesse gestartet wird.

Das (dafür meist als Mittel eingesetzte) ständige Rollenwechseln sowohl im Alltagsleben als auch auf der Bühne führt zu einer immer extremer werdenden Aufsplitterung der einzelnen Identitäten. Kleidung, Charaktermerkmale, Gedanken, Einstellungen, Habitus und Gestus werden je nach Kontext an eine Rolle angepasst. Dies führt zu einer Multiplizität des Selbst. Das einzige, was sich der Anpassung an die verschiedensten Rollenkonzepte ab einem gewissen Grad zu verweigern scheint, also als kleinster gemeinsamer Nenner der verschiedenen Identitäten definiert werden kann, ist der je individuelle sichtbare Körper.

Dieser gewinnt deshalb in seiner rein physischen Erscheinungsform eine erhebliche Bedeutung: er dient als eine Art Klammer – gleichsam im Sinne eines formalen, wieder erkennbaren Prinzips – und wird damit zum Identität stiftenden Moment an sich.

Trotz Verkleidung, Schminke etc. ist der eine bestimmte Körper unter den Hüllen und Masken wieder zu finden, der die Identifikation mit einem gewissen Menschen über Wieder- Erkennung möglich macht. Der Einzelne kann unendlich viele verschiedene Rollen einnehmen oder annehmen, wobei sein fast einziges Merkmal, dass es sich um ein und dieselbe Person handelt, die jene verschiedenen Rollen darstellen, der Körper der jeweiligen Person ist. Der Körper bietet also am ehesten Gewissheit darüber, mit welcher Person man es tatsächlich zu tun hat. Der phänomenale Körper wird neben dem repräsentativen bedeutungsrelevant.

Diese „Neuwahrnehmung“, „Um-Definition“ und „Wiederentdeckung“ des Körpers auf dem Theater läuft außerdem parallel zu einer weiteren gesellschaftlichen Entwicklung, welche die heutige Bedeutung des Körpers nochmals unterstreicht: speziell durch die neuen Medien wird ein Körperkult propagiert, der unsere normale Lebenswelt weitgehend bestimmt, und damit dem eigentlichen menschlichen Körper jenseits eines persönlichen Charakters, der sich im „nichtsichtbaren“ Bereich konstituiert, ein größeres Gewicht verleiht.

Hinzukommt, dass unsere Körper im alltäglichen Leben auf Grund von idealen „Schönheits- und Proportionsvorstellungen“, die wir als Folge gesellschaftlicher und medialer Einflüsse zu erstreben versuchen, ein einheitlicheres Erscheinungsbild abgeben. Vor diesem Hintergrund einer gewissen Form von „Entindividualisierung“ gewinnt der Körper des Schauspielers als ein auf einer Bühne ausgestellter individueller Körper ein höheres Maß an Wichtigkeit und Interesse.

Auch auf den Wahrnehmungsprozess des derart sozialisierten Zuschauers haben diese Bedeutungsverschiebungen und Gewichtsverlagerungen hinsichtlich des theatralen Umgangs mit Rolle, Figur und Körper selbstverständlich große Auswirkungen. Dieser Aspekt wird deshalb auch in meine Analyse einfließen.

Im Folgenden werde ich zunächst eine kurze Beschreibung über den soziologischen Hintergrund, vor welchem die Argumentation geführt werden wird, liefern. Meine gedankliche Verortung innerhalb der heutigen soziologischen Diskussion über Theatralität und Theatralisierung des Alltags soll umrissen werden, um die Perspektive zu verdeutlichen, aus welcher ich mein Thema untersuche.

Von dieser Basis ausgehend, möchte ich die Diskussion in einem weiteren Schritt aus dem allgemein soziologischen Kontext lösen und „auf die Bühne“ verlagern. An Hand des Beispiels „pool (no water)“ von Mark Ravenhill soll die Auflösung klassischer Rollenvorstellungen und Figurendramaturgien – als Folge der zu Beginn beschriebenen soziologischen Tendenzen – zu Gunsten einer wie hier anskizzierten Neuwahrnehmung des Körpers analysiert werden. Dabei werde ich auf der einen Seite die textliche Struktur auf diese Veränderungen hin untersuchen. Auf der anderen Seite werde ich mein Augenmerk unter genau diesen Aspekten auch auf die Theaterpraxis werfen, indem ich die Inszenierung von „pool (no water)“ in der Regie

von Matthias Hartmann am Schauspielhaus Zürich für meine Argumentation heranziehe.

Um den Rahmen zu schliessen, werde ich am Schluss meiner Argumentation „die Bühne wiederum verlassen“, und parallel zu der neuen Bedeutung des Körpers auf der Bühne dessen ebenso neuen Stellenwert in unserem alltäglichen Leben beschreiben. (Juli 2009)

B Theatralität und Theatralisierung im Alltag – eine soziologische Betrachtung

„Eine der ältesten Vorstellungen von Gesellschaft ist die von der Gesellschaft als einem Theater, die Idee des theatrum mundi. In seiner Schrift „Der Staat“ erscheint Plato das Leben der Menschen als ein von Göttern aufgeführtes Puppenspiel. [...] In christlicher Zeit hatte das Welttheater häufig einen einzigen Zuschauer, nämlich Gott, der vom Himmel herab voller Wehmut den Possen und Maskeraden seiner Kinder drunten zusieht.“⁴

Das Bild von der Gesellschaft als Theater hat drei ganz bestimmten moralischen Absichten gedient:

„Die erste bestand darin, Illusion und Täuschung als Grundprobleme des gesellschaftlichen Lebens einzuführen. Die zweite bestand darin, das „innere Wesen“ des Menschen von seinem sozialen Handeln abzutrennen. [...] Die dritte und wichtigste Absicht bestand darin, mit dem Gleichnis des theatrum mundi ein Bild jener Kunst zu entwerfen, die die Menschen in ihrem täglichen Leben üben, nämlich der Schauspielkunst, und Menschen, die sie betreiben, spielen eben „Rollen“. [...] Für (Balzac) sind die Menschen „Maskenwesen“, und ihr Treiben ist eine Comédie.“⁵

Wie die Zitate deutlich machen, wird bereits seit den Anfängen der europäischen Kulturgeschichte das „Theater“ als sinnfällige Metapher für die Beschreibung des alltäglichen Lebens verwendet. Heute erstreckt sich das Anwendungsgebiet dieser Metapher nicht nur primär auf kulturelle, soziale, gesellschafts- und glaubenspolitische Kontexte, sondern auch verstärkt und viel bewusster auf private, individuelle und intime Verhaltensweisen. Dieser Wandel lässt sich in Anlehnung an Richard Sennett, wie folgt, erklären:

⁴ Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. (S.55)

⁵ Ebenda

Lange Zeit war das Drama als „spezielle Nutzungsweise ganz allgemeiner Verfahren der Präsentation, Repräsentation und Signifikation“⁶ vor allem in öffentlichen Bereichen vorherrschend. Es manifestierte sich in konkreten Emanationen wie dem Ritual oder dem Mythos, also innerhalb bestimmter Rahmen, die durch feststehende Zeichen und deren zugeordneten Bedeutungen gesetzt und interpretierbar gewesen sind. Der Mensch erschuf sich in den verschiedensten „Rahmungen“ in der Öffentlichkeit, während er sich im Privaten, vor allem innerhalb der Familie, verwirklichte.⁷ Es gab also zwei Sphären: die Öffentliche, in der ganz offensichtlich nach bestimmten theatralen Strukturen gehandelt und gelebt wurde. Und die Private oder Intime, die frei von theatralen Mechanismen als Ort authentischer Interaktion verstanden wurde. Mittlerweile gibt es die Trennung zwischen diesen beiden Sphären nicht mehr. Das ständige Bedürfnis nach Authentizität hat die öffentliche Sphäre zerstört und damit einhergehend die private Sphäre auf alle Lebensbereiche ausgedehnt. Da der Authentizität auf diese Weise ihr Gegenstück und damit die Möglichkeit ihrer Definition abhanden gekommen ist, kann Authentizität nicht mehr mit Sicherheit als solche begriffen werden. Alles unterliegt dem Verdacht des Inszenierten und des Theatralisierten. Ohne Vergleichsmöglichkeiten und ohne den dezidierten Verweis auf einen inszenierten Rahmen ist entweder nichts authentisch oder eben alles, im Sinne einer inszenierten Authentizität.⁸

„So stellt das Theater (wie die Zeremonie, das Spiel usw.) ein (Modell-) „Gerüst“ für die analytische Beschreibung alltäglicher Interaktionszusammenhänge – als reale soziale (Sinn-)Welt – ein analytisches Objekt dar, das sich als „Rahmen“, als „grammatical system“ bestimmen lässt.“⁹

„Das soziale Sein ist insofern eine Funktion des Seins und Habens bestimmter theatraler Zeichen und (Selbst-) Bezeichnungsspielräume.“¹⁰ Es wird nicht mehr einfach gehandelt, gesprochen und interagiert, sondern das Handeln, Sprechen und

⁶ Göttlich, Nieland, Schatz, Kommunikation im Wandel – Zur Theatralität der Medien (S.245)

⁷ Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität (S.35)

⁸ Dieser Prozess wird durch die Medialisierung unserer Lebensrealität noch zusätzlich verstärkt: „Was Menschen für die gesellschaftliche, politische und soziale Realität halten, in der sie selbst verortet sind, wird heute durch technisch erzeugte Bilder definiert. Dabei haben die Massenmedien, die Fähigkeit, die produzierten Bilder immer wieder selbstverstärkend zu reproduzieren – ohne eine Rampe oder einen Vorhang, durch die Fiktion und Realität sauberlich zu trennen wären, und ohne dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, in ein ganz anderes „Schauspiel“ zu wechseln. [...] Sie zwingen den Zuschauer in die Rolle des Konsumenten einer Realität, für die es kein Jenseits gibt.“ Rüdiger Ontrup In: Göttlich, Nieland, Schatz, Kommunikation im Wandel – Zur Theatralität der Medien (S.21)

⁹ Willems, Inszenierungsgesellschaft (S.26)

¹⁰ Ebenda (S.28)

Interagieren wird inszeniert, also mit Regieanweisungen und Deutungsvorgaben versehen. In der Konsequenz bedeutet dies:

„Wie immer sich die Rollen und Rollenhaushalte hinsichtlich der „Reinheit der Aufführung“ und anderer Theatralitätsaspekte unterscheiden, jeder Akteur braucht heute, sozusagen als Voraussetzung seiner Gesellschaftsfähigkeit, ein generelles Theatralitätswissen, eine Grundkenntnis theatraler Sinnkomplexitäten und ein entsprechendes Verarbeitungs- und Handlungsvermögen.“¹¹

Jeder Akteur braucht dieses „Theatralitätswissen“, um sich auf zweierlei Ebenen in unserem heutigen gesellschaftlichen Kontext positionieren zu können. Auf der einen Seite muss er, wie Niklas Luhmann treffend analysiert, theatrales Vorwissen samt Umsetzungsvermögen mitbringen, um die sozialen Systemen, die unsere Gesellschaft heute strukturieren, nach „theatralen“ Regeln gestalten zu können. So kann deren Wirksamkeit im öffentlichen Kontext maximiert werden.

„Jeder Mensch muss seine Persönlichkeit als eine Art ideale, sozial gefällige Identität entwickeln und anderen ausschnittweise kommunizieren, oder er bekommt Anpassungsschwierigkeiten. Und so benötigt auch ein soziales System eine wirksame Selbstdarstellung der eigenen Bedeutung. Sie ist nicht einfach vorhanden, sondern muss konstituiert, ausgebaut, laufend gepflegt und verbessert werden. Und dieser Prozess setzt, weil mehrere daran mitwirken, mehr Bewusstheit voraus als beim Einzelmenschen. Alle sichtbaren Fakten müssen dazu vorbereitet, von Mängeln und Unzulänglichkeiten befreit und in Richtung auf akzeptierbare Werte überhöht werden. [...] Auf der Bühne formalen Verhaltens herrscht eine besondere Ausdrucksdisziplin. Dort muss eine einheitlich-geschlossene Darstellung gegeben werden. Jedes Aus-der-Rolle-Fallen diskreditiert den Gesamteindruck, kann der bisher geltenden Situationsdefinition den Boden entziehen und

¹¹ Ebenda (S.62)

peinliche Verwirrung schaffen. Hinter den Kulissen sind andere Erscheinungen, ist ein freieres Verhalten möglich.“¹²

Hier schwingt bereits die Forderung an jedes Individuum mit, nicht nur innerhalb gesetzter Kontexte theatrale Kodierungen zu konstituieren, sondern auf der anderen Seite, auch die eigene Identität und Individualität unter der Berücksichtigung gewisser Zeichensysteme und Inszenierungsmechanismen zu formen. So gebraucht ein jeder Mensch vor anderen Akteuren die Darstellungskünste, entweder um zu verbergen, was er ist, oder um glaubwürdige auszudrücken, wer er wirklich ist oder zu sein glaubt. Im ersten Fall soll das Gegenüber getäuscht werden, im zweiten hingegen von einer – zumindest sich selbst geglaubten – Wahrheit überzeugt werden.

„Das, worauf es ankommt, ist, dass auch ohne Darstellungsabsichten stets Darstellungen vorliegen, dass aber mit jeder Absicht immer auch Inszenierungen verbunden sein müssen.“¹³

Auf Grund unserer Sozialisation, unserer Erziehung und unseren Gewohnheiten, die gewissen Interaktionsordnungen entsprechen, haben wir uns einen Fundus an Handlungs- und Verstehenspotential antrainiert, durch welchen wir fähig sind, unserem Charakter durch eine große Anzahl an symbolischen Mitteln Ausdruck zu verleihen. Je nach Einsatz dieser Mittel können wir davon ausgehen, da wir auf der Seite der Rezeption über ein ähnliches Wissen verfügen, bestimmte Bilder von uns zu schaffen. So kreieren wir unsere verschiedenen Identitäten und damit unsere Biographien je nach Lebensalter, Erfahrung, Umfeld, Geschlecht etc.

„Biographisierungen stellen gemessen am empirischen Lebenslauf zweischichtige (zweidimensionale) Fiktionen dar: zum einen Resultate von in je besonderer Weise Kontingenzen und Zusammenhänge generierenden Reflexionsgattungen und zum anderen Produkte von Subjekten, die biographische Medien und Lesarten, Möglichkeiten der

¹² Luhmann In: Willems, Inszenierungsgesellschaft (S.57)

¹³ Hahn, Willems, Zivilisation, Modernität, Theatralität: Identitäten und Identitätsvorstellungen In: Willems, Inszenierungsgesellschaft (S.194)

Stilisierung, Umdeutung, Trübung, Raffung, Anreicherung, Erfindung, Weglassung usw. gebrauchen und nutzen.“¹⁴

„Identität ist insofern eine dramaturgisch (re-)produzierte „ideology of everyday life“. ¹⁵ Hinter all diesen permanent produzierten „Identitätsfiktionen“ steht, so nehmen wir an, ein reales Ich, das als Ursache und Schöpfer hinter den Masken und Fassaden wirkt. Es kontrolliert und überwacht seine Außenwirkung, kann flexibel auf „Code-änderungen“ im gesellschaftlichen Gefüge reagieren, und dadurch das Bild seiner imaginierten Identitäten perfektionieren.

„Es lässt sich kaum übersehen, dass die mit diesem Ansatz anvisierte Logik der Wirklichkeitskonstruktion eine evolutionär zunehmend bedeutsame Rolle spielt, und zwar korrelativ zu primären „Realitätsverlusten“, die insbesondere auf systemische Komplexitätssteigerungen zurückzuführen sind.“¹⁶

Jene „systemische Komplexitätssteigerung“ ist vor allem Resultat unserer in alle Lebensbereiche hineinwirkender Medienkultur. Diese ermöglicht es, eine Vielzahl von neuen Realitäten und Umwelten zu erschaffen, und damit das Gefühl eines „Authentizitätsverlusts“ im privaten und öffentlichen Bereich zum tief greifenden Problem unserer Gesellschaft zu machen. Gerade im Rahmen zwischenmenschlicher Kommunikation wird es immer schwieriger Gewissheiten und Konstanten zu finden. Die Suche nach diesen wird zum existentiellen Thema unserer heutigen Zeit.

Diese Problematik der „Realität“ hat für das Theater, dessen Charakteristikum gerade die Beziehung zu eben dieser „Realität“ ist, logischerweise Konsequenzen. Auf der Bühne entwickelt sich ein neues Verständnis von „Theatralität“ im allgemeinen und von „Rolle“ im speziellen Sinne. Die Analyse des Inszenierungs- und Textbeispiels „pool (no water)“ nimmt diesen Grundgedanken als Ausgangspunkt.

¹⁴ Ebenda (S.207)

¹⁵ Ebenda (S.203)

¹⁶ Willems, Inszenierungsgesellschaft (S.40)

C Das Text- und Inszenierungsbeispiel „pool (no water)“ von Mark Ravenhill

Vorab möchte ich wichtige Hintergrundinformationen zur Person und zum Autor Mark Ravenhill und zu dessen Stück „pool (no water)“ liefern. Die Beschreibung der Rahmenbedingungen und -umstände soll mein Stückbeispiel über seine immanenten Bedeutungen als Dramentext hinaus konkretisieren, da diese den zentralen Bezugspunkt für meine nachfolgende Argumentation bilden wird.

C 1. Der Autor Mark Ravenhill

1.1. Ravenhill als Theaterautor

Wie folgendes Zitat belegt, scheint es für Mark Ravenhill Zeit seines Lebens nie eine Frage gewesen zu sein, nicht den Beruf des Theaterautors zu ergreifen:

„So banal das klingt: Ich glaube, weil ich nie etwas anderes gemacht habe. Das war nicht mal eine bewusste Wahl. Schon als ich vier war, haben mein Bruder und ich Stücke erfunden, und ich habe seitdem nicht mehr damit aufgehört. Das Theater hat mich immer fasziniert.“¹⁷

Ravenhill, so lässt sich auf Grund seiner Stücke behaupten, hat im und mit dem Theater einen Ort gefunden, an welchem er seinen gesellschaftspolitischen Anliegen Sprache, Ausdruck und Tragweite verleihen kann.

Inhaltlich beschäftigt er sich in seinen Texten dementsprechend hauptsächlich mit den Fragen und Sehnsüchten einer Generation, die einzig und allein unter den Bedingungen der Marktwirtschaft aufgewachsen ist, die gar keine anderen Werte als die des Marktes kennt und die sich mit so weittragenden und sehr extremen Manifestationen wie Drogendealen, Prostitution, Telefonsex, Aids und so weiter herumschlagen muss.¹⁸

Man bekommt das Gefühl, dass Ravenhill einen scharfen und schonungslosen Blick auf sein soziales Umfeld wirft und – wie bei dem Beispiel „pool (no water)“ ebenfalls

¹⁷ Tabert [Hrsg.], Playspotting – Die Londoner Theaterszene der 90er Jahre (S.75)

¹⁸ Vgl. ebenda (S.69)

klar erkennbar ist – teilweise zu Formen der Überhöhung greift, um das jeweilige Problem wirklich punktgenau beschreiben zu können. Mit seiner Strategie, die Leute dabei zum Lachen zu bringen, und zwar so lange zum Lachen zu bringen, bis sie darüber stolpern, warum sie lachen, legt er den Finger noch direkter auf die Wunde, welche gerade für ihn zum zentralen Thema seines inhaltlichen und persönlichen Schaffens avanciert ist. Außerdem verwendet er in seinen Texten regionale Dialekte, verschiedenste Rhythmen und grammatikalische Variationen, die er in eine gehobenere Sprache umwandelt oder in einen künstlerischen Sprachduktus überführt.¹⁹ Durch diesen Sprachhintergrund, der authentische Wurzeln in sich trägt, kann das Publikum nah an die Figuren herangerückt werden und so ohne lange Erklärungen genügend über diese erfahren. Ravenhill gelingt es durch die konkrete Fassbarkeit der Sprache und den greifbaren, direkt aus unseren erlebten Realitäten stammenden Geschichten, deren Herkunft er nicht zu verbergen, sondern ganz im Gegenteil offen zu legen versucht, die Distanz zum Publikum zu überwinden. Er führt gesellschaftspolitische Diskurse auf fiktionaler Ebene, wozu er sein Publikum braucht und benötigt.

1.2. Ravenhill als wichtiger Vertreter des In-yer-face Theatre

Ravenhill zählt neben Sarah Kane und Anthony Neilson zu einem der wichtigsten Vertreter der zeitgenössischen, speziell britischen Theaterströmung des so genannten „In-yer-face-Theatre“. Trotz einiger kritischen Gegner, welche eher an älteren traditionellen Theatersprachen orientiert sind, konnte sich dieser neue formale und inhaltliche Stil in den 90er Jahren immer mehr durchsetzen.²⁰

Was nun bedeutet „In-yer-face-Theatre“ genau? Die lexikalische Definition lautet:

„The phrase 'in-your-face' is defined by the New Oxford English Dictionary (1998) as something 'blatantly aggressive or provocative, impossible to ignore or avoid'. The Collins English Dictionary (1998) adds the adjective “confrontational”. The phrase originated in American sports journalism during the mid-1970s, and gradually seeped into more

¹⁹ Vgl. ebenda (S.76)

²⁰ Vgl. <http://www.inyerface-theatre.com/>

mainstream slang during the following decade. It implies that you are being forced to see something close up, that your personal space has been invaded. It suggests the crossing of normal boundaries. In short, it describes perfectly the kind of theatre that puts audiences in just such a situation.”²¹

Und etwas ausführlicher beschreibt Aleks Sierz in seinem Buch über das „In-yer-face-Theatre“:

„In-yer-face theatre is the kind of theatre which grabs the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. It is a theatre of sensations: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarm. Often such drama employs shock tactics, or is shocking because it is bolder or more experimental than what audiences are used to. Questioning moral norms, it affronts the ruling ideas of what can or should be shown on stage; it also taps into more primitive feelings, smashing taboos, mentioning the forbidden, creating discomfort. Crucially, it tells us more about who we really are. Unlike the type of theatre that allows us to sit back and contemplate what we see in detachment, the best in-yer-face theatre takes us on an emotional journey, getting under our skin. In other words, it is experiential, not speculative.”²²

Es geht also darum, auf ganz direktem Wege das Publikum mit sozialen und politischen Wahrheiten zu konfrontieren. Gerade Gefühle, Ansichten oder Gedanken, die man vermeiden möchte, um sich mit der Schlechtigkeit der Menschen und der Brutalität unserer Umwelt nicht auseinandersetzen zu müssen, werden zum zentralen Thema. In dem geschützten Raum des Theaters wird auf unsere mentale Fragilität, die Macht des Unbewussten und Irrationalen und die Grenzen unserer

²¹ Sierz, In-yer-face theatre (S.4)

²² Ebenda

Selbstkontrolle verwiesen.²³ All dies steht unter dem ständigen Anspruch aufgedeckt, erklärt und kritisiert zu werden.

Um die Intensität der Inhalte und somit auch das kritische Potential noch weiter zu steigern, erfinden die Autoren besonders extreme Bilder für die jeweilige soziale, politische oder menschliche Problematik, die sie mit einer besonders extremen Sprache differenziert ausgestalten. Letztere zeichnet sich hauptsächlich durch die häufige Verwendung von „Tabuworten“ wie zum Beispiel „fuck“ und „cunt“ aus. Dabei wirken diese Worte nicht nur als einfaches, abbildendes Symbol für das reale Leben, sondern entwickeln in ihrem Kontext eine Art magische Kraft.²⁴ Sie unterstützen die zentrale Zielsetzung, die für die erstrebte Außenwirkung des „In-yer-face-Theatre“ charakteristisch ist:

„Most in-yer-face plays are not interested in showing events in a detached way and allowing audiences to speculate about them; instead, they are experiential - they want audiences to feel the extreme emotions that are being shown on stage.“²⁵

“At its best, this kind of theatre is so powerful, so visceral, that it forces audiences to react: either they feel like fleeing the building or they are suddenly convinced that it is the best thing they have ever seen, and want all their friends to see it, too. It is the kind of theatre that inspires us to use superlatives, whether in praise or condemnation.“²⁶

Auch „pool (no water)“ kann zu einem typischen Vertreter des „In-yer-face-Theatre“ gerechnet werden:

„The language is usually filthy, characters talk about unmentionable subjects, take their clothes off, have sex, humiliate each another, experience unpleasant emotions, become suddenly violent.“²⁷

²³ Vgl. ebenda (S.6)

²⁴ Vgl. ebenda (S.7)

²⁵ <http://www.inyerface-theatre.com/>

²⁶ Sierz, In-yer-face theatre (S.5)

²⁷ Ebenda

Diese Aussage fasst die Merkmale, die das Stück „pool (no water)“ durchziehen und ihm seinen speziellen Charakter verleihen, gut zusammen. Eine Gruppe von Menschen erzählt eine Geschichte samt all ihrer Subtexte und formuliert dabei, und das ist der Hebel für die Wirkung des Stückes im Sinne des „In-yer-face-Theatre“, all ihre Gedanken und Gefühle aus, unabhängig von welcher menschlichen Niederträchtigkeit sie zeugen. Sie legen ihr Innenleben offen und schockieren, indem sie mit der so wie eben charakterisierten Sprache ehrlich über Gefühle sprechen, von welchen jeder Mensch zweifelsohne schon einmal heimgesucht wurde, deren Preisgabe aber im Moment der Heimsuchung vor sich oder dritten auf Grund ihrer „moralischen Verwerflichkeit“ aufs penibelste verhindert werden musste.

1.3. Ravenhill und sein Stück „pool (no water)“

„A book of Goldin's photographs was produced and we pored through her intimate portraits of bohemian, drug-addled, multisexual friends, of the ill and the bruised and I got the sense that - yes - here was something to get me writing. Friendship, illness, turning your life into a story or a piece of art - these were the things that leapt out of the pictures.“²⁸

So beschreibt Ravenhill seine erste Inspiration zu dem Stück „pool (no water)“, das im Jahre 2006 entstanden ist. Des Weiteren lassen aber Aussagen wie

„I'm always jealous of people who are successful.“²⁹ oder

„Every time another playwright gets good reviews I think:

„Fuck, it should have been me.“³⁰

²⁸ Ravenhill In: Sommer [Hrsg.], Materialmappe zu „pool (no water)“

²⁹ Ebenda

³⁰ Ebenda

Rückschlüsse darauf ziehen, dass Themen wie Neid und Konkurrenzkampf einen bestimmten Raum in Ravenhills Leben und Denken einnehmen. In so fern ist „pool (no water)“ mit autobiographischen Zügen ebenso durchsetzt, wie es auch von Verweisen auf noch näher zu analysierende zeitgenössische Künstlerwelten geprägt ist. Damit beschäftigt sich das nächste Kapitel.

C 2. Der Text und seine zeitgeschichtlichen Bezüge

Die Geschichte in „pool (no water)“ entspinnt sich rundum eine Künstlergruppe und deren Auseinandersetzung mit ihrer kreativen „Leitfigur“, die das Zentrum der künstlerischen Gemeinschaft bildet. Die Geschichte handelt von dem Versuch dieser Künstlergruppe, sich aus dem Schatten der einzig Erfolgreichen unter ihnen hervorzukämpfen. Dabei greift die Gruppe zu moralisch fragwürdigen Mitteln, um am Ende von ihrer „Leitfigur“, ohne es tatsächlich realisiert zu haben, erneut überholt zu werden und als Folge dessen dem eigenen Scheitern ein weiteres Mal ins Auge blicken zu müssen. Die Künstlerin entlarvt mit grosser Ehrlichkeit die Gruppe in ihren beschämenden Machenschaften, ihren geheuchelten Freundschaften und in ihrem kleinen, uninteressanten und lächerlichen Dasein. Am Ende des Stückes erreicht die erzählende Gruppe mit ihrer Geschichte die Gegenwart. Als Folge einer Abwendung von dem einstigen Traum, Ruhm und Ehre auf künstlerischem Felde ernten zu können, hat jedes Mitglied für sich einen neuen Lebensentwurf gewählt, in welchem der Einzelne – zumindest für diesen Schlussmoment – glücklich und zufrieden ist.

2.1. (Gruppen-)psychologische Phänomene im Rahmen des künstlerischen Schaffens

2.1.1. Andy Warhol und seine Factory als kunsthistorischer Bezugspunkt

Diese Konflikte und Strukturen, in welchen sich die Figuren in „pool (no water)“ durchwegs bewegen, weisen deutlich Bezüge zu zeitgeschichtlichen Ereignissen auf:

Die ersten Meinungen, welche die Künstlergruppe im Hinblick auf das Leben und Wirken des erfolgreichen „Stars aus ihrer Mitte“ formulieren, deuten auf gewisse Formen emotionaler Abhängigkeit hin, die in ähnlicher Weise auch das Verhältnis zwischen Andy Warhol und dessen Factory – dem dokumentarischen Material nach zu urteilen – geprägt haben. So wie sich dort, um den auratischen Andy Warhol Künstler versammelten, die letzten Endes häufig nur zu Ausführenden seiner Ideen wurden und selbst nicht fähig waren, aus dem Schatten des großen Popartkünstlers in die Öffentlichkeit hervorzutreten, so leiden alle Gruppenmitglieder in „pool (no water)“ unter dem Erfolg ihrer künstlerischen Anführerin. Diese zu Beginn als „absent“ beschrieben, als ein ungreifbares Wesen, das sich in einer unzugänglichen Sphäre befindet, ähnelt Andy Warhols Wahrnehmung hinsichtlich seiner Person, wenn er folgendes konstatiert:

„Some company recently was interested in buying my „aura“. They didn't want my product. They kept saying, „we want your aura“. I never figured out what they wanted. But they were willing to pay a lot for it. So then I thought that if somebody was willing to pay that much for my it, I should try to figure out, what it is.“³¹

Die Gruppe wünscht sich nichts mehr als dieses undefinierbare Gefühl gegenüber der Künstlerin loszuwerden. Sie möchte deren Aura zerstören, um auf Augenhöhe kommunizieren zu können. Dieser Moment ereignet sich, als die Künstlerin nackt in den Pool springt, ohne zu wissen, dass dieser noch nicht mit Wasser gefüllt worden ist. Sie prallt auf den Betonboden und fällt daraufhin ins Koma. Der zerstörte, verletzte und bewusstlose Körper entledigt sich im Moment seiner physischen Deformation und seiner Existenz als rein menschliches, nicht mehr bewusst gesteuertes Material seiner undefinierbaren Ausstrahlung. Die Künstlerin wird für die Gruppe schlagartig präsent. Sie verharrt nicht länger in ihrem „abwesenden“ Dasein. Ihr Körper bildet von nun an seitens der Gruppe das Zentrum von Interesse und Wahrnehmung.

³¹ Warhol In: Müntener, Sommer [Hrsg.], Programmheft zu „pool (no water)“ am Schauspielhaus Zürich

2.1.2. René Girards „Opfertheorie“ als Bezugspunkt für die psychologische Grundstruktur des Stückes

In genau jenem Moment, in welchem die Künstlerin verunfallt, also unbeabsichtigt zu einer Form von „Opfer“ in dem sozialen System der Künstlergruppe wird, setzt innerhalb der Gruppe ein psychologischer Mechanismus ein, den René Girard mit seiner „Opfertheorie“ verdeutlicht hat. Vor dem Unfall eröffnen die Figuren einen Diskurs, der ihre emotionale Lage gegenüber der „Starkünstlerin“ zum Ausdruck bringt. Sie sind von einem unabweisbaren Verlangen nach Nachahmung des Begehrens beziehungsweise des „Besitzes“ des scheinbar überlegenen Anderen, von dem unser gesellschaftliches Leben zentral bestimmenden so genannten „desir mimétique“, getrieben.³² Dazu kommt, dass weder

„das Modell noch sein Nachahmer zu dem Eingeständnis bereit sind, dass sie sich der Rivalität verschrieben haben. Auch wenn es (das Modell) die Nachahmung ermutigt hat, ist das Modell über die ihm wachsende Konkurrenz erstaunt. Der Nachahmer wiederum sieht sich verurteilt und erniedrigt. Er glaubt, dass sein Modell ihn als unwürdig betrachtet, an der höheren Existenz, in deren Genuss es selbst gekommen ist, teilzuhaben. [...] Selbst wenn sich der Nachahmer in lauten Beschimpfungen über das Modell ergeht, selbst wenn er die Ungerechtigkeit und Absurdität des ihn anscheinend verdammenden Urteils anprangert, so fragt er sich doch ängstlich, ob diese Verurteilung nicht doch berechtigt sei. Er hat nämlich kein Mittel sie zu widerlegen.“³³

Je häufiger der Nachahmer, also in diesem Fall die Künstlergruppe, sich mit dem eigenen Scheitern konfrontiert sieht, desto grösser und dringlicher wird das mimetische Bedürfnis. Der Unfall der Künstlerin bestätigt dies.

Zunächst kanalisiert er allerdings das angestaute Aggressionspotential. Ähnlich dem Sündenbockmechanismus, welcher sich in der „Opferung“ des Einzelnen manifestiert und auf diese Weise die Krise beendet³⁴, ist die Gruppe von ihren innersystemischen Zwistigkeiten im Augenblick der – wenn auch nicht eigenhändig durchgeführten –

³² Brucher, *Durch seine Wunden sind wir geheilt* (S.53)

³³ Girard, *Das Heilige und die Gewalt* (S.125f)

³⁴ Brucher, *Durch seine Wunden sind wir geheilt* (S.53)

„Opferung“ befreit. Die empfundene Schuld hat im Sündenbock ihre Projektionsfläche gefunden und dadurch die Gewalt aus der Welt der Künstlergruppe zumindest für eine gewisse Zeit getilgt. Das Opfer hat die ganze Gemeinschaft vor dem Ausbruch ihrer eigenen Gewalt beschützt. Es hat die ganze Gemeinschaft auf einen Moment außerhalb ihres Selbst gelenkt.³⁵

Die Gruppe ergreift nun die derart entstandene harmonische Atmosphäre sofort, um ihre mimetischen Bedürfnisse zu befriedigen. Nicht nur die detailgetreue Nachahmung des Lebensstils der Künstlerin ist ein Mittel dafür, sondern auch die Erschaffung eines Kunstwerks, das sich als bloße Imitation der individuell künstlerischen Handschrift des „Opfers“ entpuppt. Dies, so die intuitive Annahme aller Beteiligten, könnte den Trieb zur Nachahmung durch das Erreichen der begehrten Ziele endlich zum Erliegen bringen. Als die Künstlergruppe mit dem unerwarteten Erwachen des „Opfers“ aus dem Koma sich in ihrem mimetischen Prozess gefährlich gestört und schließlich auch noch betrogen fühlt, greift diese zu ihrer letzten Waffe. Sie vollzieht ein weiteres „Opferritual“, indem sie die Fotoserie, ihr eigenhändig und gemeinsam geschaffenes Kunstwerk, zerstört. Das ästhetische Produkt wird stellvertretend für die lebende Künstlerin vernichtet. Auf einer zweiten „symbolischen“ Ebene findet hier wiederum die Ableitung des durch Rivalität entstandenen Gewaltpotentials auf ein Außen hin statt.

2.2. Körperbilder in der Kunst

2.2.1. Entwicklung eines neuen Umgangs mit Körper (-bildern) in der modernen Kunst

Neben der Analyse der zwischenmenschlichen Strukturen, die sich innerhalb der befreundeten Künstlergruppe manifestieren, ist „pool (no water)“ vor allem ein Stück über Kunst, genauer: über Körperbilder und den Körper als Material in der Kunst.

Die Dokumentation des Heilungsprozesses des Künstlerkörpers, welches die Gruppe als ihr eigenes viel versprechendes Kunstprojekt ins Leben gerufen hat, verweist direkt auf eine in den 1960er Jahren beginnende grundlegende Neuorientierung der

³⁵ Girard, Das Heilige und die Gewalt (S.18)

Künste: indem die Künste „an der Wirklichkeit Maß nahmen, sich den Dingen und den Materialien selbst zuwandten, wurde die herkömmliche Darstellung des Menschen um das Selbstexperiment erweitert, der Körper der Künstler – und auffallend oft: der Künstlerinnen – zum unmittelbaren Arbeitsfeld der Kunst.“³⁶ In unserem Fall wird der zerstörte Künstlerinnenkörper zum Objekt der Kunst im Medium Photographie.

„Zu Zeiten der Weltkriege hatte Picasso noch die Zerstörbarkeit des Körpers im traditionellen Medium Malerei vorgeführt. Bei den Künstlerinnen und Künstlern der so genannten Body Art wurde der Körper in den 60er Jahren zum Werk und in den 70er Jahren zum Material für das Werk. Es ging dabei um eine völlig neue Vergewisserung des Körperlichen, auch in seiner Geschlechtlichkeit. In einer Zeit des vehementen Umbruchs wollten die mit dem Körper verbundenen Tabus gebrochen sein.

Dagegen richtet sich das Augenmerk der Künstlerinnen und Künstler seit den 80er Jahren, im Zeitalter von AIDS, auf die Gefährdungen, denen der Körper ausgesetzt ist.“³⁷

Hintergrund für die eben zitierte Entwicklung hinsichtlich des Umgangs mit dem menschlichen Körper in der Kunst ist, dass sich das Körperbewusstsein in der Gesellschaft drastisch verändert hat. Der Körper scheint auf der einen Seite in seinem idealen Erscheinungsbild als Statussymbol für jeden einzelnen Menschen im gesellschaftlichen Kontext zu fungieren. Auf der anderen Seite ist er naturwissenschaftliches Forschungsobjekt, also nur noch Materie, die rigorosen Deformierungs- und Fragmentierungsprozessen unterworfen ist. Deshalb spiegelt sich heute,

„während die biotechnische Veränderung des Menschen de facto betrieben wird, in vielerlei wirklichen oder digitalen künstlerischen Verwandlungen, das Bedürfnis, die noch verbleibende Rolle des

³⁶ Schneede, Mit Haut und Haaren: der Körper in der zeitgenössischen Kunst

³⁷ Ebenda

Körpers zu ermitteln und seine Manipulierbarkeit (sowohl im Sinne der Existenz des Körpers als „Statussymbol“ als auch im Rahmen seines Daseins als Forschungsobjekts) nachhaltig vor Augen zu führen.“³⁸

Genau diese Prozesse werden in „pool (no water)“ thematisiert: es geht anfangs darum, dass die Künstlerin mit ihrer Ausstellung von Kondomen eines Aidskranken für die Gesellschaft und die künstlerische Rezeption relevant wird. Sie rückt den kranken Körper, der im Verschwinden begriffen ist, in den Fokus. Sie stellt Dinge aus, auf welchen der verstorbene Körper zu seinen Lebzeiten Spuren hinterlassen hat und thematisiert damit seine Vergänglichkeit.

Auch die Bilder des verunfallten Körpers der Künstlerin suggerieren eine Sehnsucht nach abbildender Unmittelbarkeit, um die Krise, in die der individuelle Körper in der Gesellschaft gelangt ist, aufzuzeigen und den Betrachter für diese Veränderungen empfänglich zu machen. Ziel ist es, die Aufmerksamkeit des Beobachters auf den zerstörten und den gleichzeitig genesenden Körper zu richten. In seinen natürlichen regenerativen Prozessen der eigenen Wiederherstellung seines ursprünglichen Aussehens wird der Körper in seiner Funktion als selbsttätiger, unabhängiger und als in steten Veränderungen begriffener Organismus vorgeführt.

2.2.2. Die neuen Körperbilder und ihr gesellschaftspolitisches Potential

Es wird hier ein Körperbild präsentiert, welches zunächst im Rahmen unserer kulturgeschichtlichen Entwicklung marginalisiert und dem zu Folge bis zu einem gewissen Grade tabuisiert worden ist. Klaus Theweleit und in Anlehnung an ihn Jonathan Littell beschreiben die zwanghafte Aufrechterhaltung eines intakten Körperbildes als zentrales Moment, welches sich auf folgenden Verdrängungsmechanismus gründet:

„Die Sanktionierung und Tabuisierung aller jener Bereiche, die in ihrer Konsistenz den menschlichen Ausscheidungen und Säften auch nur

³⁸ Ebenda

entfernt gleichen, zielen darauf ab, deren ursprünglich erzeugte Lustempfindung durch panische Abwehr zu ersetzen.“³⁹

Schon von Geburt an findet im Rahmen der Sauberkeitserziehung eine „Trockenlegung und die Installation von Schuldgefühlen“⁴⁰ statt. Alles Flüssige, Feuchte, Schmutzige, kurz alles, was unser Körper an Säften ausstösst oder an Unreinheiten nach außen trägt, wurde lange Zeit soweit wie möglich aus dem öffentlichen Blickfeld fern gehalten. In dieser Tabuisierung sieht Theweleit „die Ursache späterer Sexualangst sowie einer Verkrustung und „Verstopfung“ der Körperempfindung und damit auch der Seele.“⁴¹

In diesem Sinne kann Kunst, die darauf ausgerichtet ist, solche gesellschaftlich etablierten Tabus zu durchbrechen und ein ursprüngliches Lustempfinden wieder zu erwecken, dazu beitragen, einer „Verstopfung der Körperempfindung und damit auch der Seele“ entgegen zu wirken. Die Kunst kann den Betrachter mit den eigenen und den gesellschaftlichen Tabus konfrontieren. Im Idealfall erkennt der Betrachter diese zunächst als solche. In einem weiteren Schritt hat er dann, als Folge seiner Reaktionen auf die künstlerischen Werke, welche den Körper in all seiner Verletzbarkeit und Unzulänglichkeit zeigen, die Chance, sich auf einer reflexiven Ebene mit seinen Tabus – in Fall von „pool (no water)“ mit tabuisierten Körper- und damit auch Menschenbildern – auseinanderzusetzen. Vielleicht wäre es durch die Thematisierung jener Tabus möglich, den Mechanismus zu stören, welcher den Menschen zu einem, mit Theweleit gesprochen, „soldatischen“ Wesen macht. Die Kunst könnte in diesem Rahmen unsere kulturellen Prägungen in Frage stellen, für die Entstehungsprozesse von einem solchen Menschenbild sensibilisieren und auf diesem Wege eine Reduktion des Gewaltpotentials innerhalb der gesellschaftlichen Systeme unterstützen.

³⁹ Brucher, Durch seine Wunden sind wir geheilt (S.121)

⁴⁰ Theweleit, Männerphantasien (S.429)

⁴¹ Brucher, Durch seine Wunden sind wir geheilt (S.121)

D Die Einordnung von Stück und Inszenierung in den theatertheoretischen Zusammenhang

In diesem Kapitel möchte ich sowohl Ravenhills Stück „pool (no water)“ als auch Hartmanns Inszenierung in den jeweiligen theaterwissenschaftlichen Kontext einordnen. Dabei soll deutlich werden, vor welchen theoretischen Grunderkenntnissen der neueren Forschung die Diskussion über Rolle, Figur und Körper geführt wird.

D 1. Der Text von „pool (no water)“ im Rahmen der „postdramatischen Theatertheorie“

Wenn man über zeitgenössische Stücke und deren theoretische Verortung nachdenkt, befindet man sich unweigerlich in einem nicht genau definierbaren Zeitraum, innerhalb dessen sich mit Hans Thies Lehmann der Begriff des „postdramatischen Theaters“ als Bezeichnung für neue Dramentexte und Inszenierungsstile etabliert hat. Nach wie vor jedoch ist der Begriff des „postdramatischen Theaters“, so wie ihn Lehmann in seinem Hauptwerk geprägt hat, ein zweifelhaftes Unterfangen. Heutige Theaterformen mittels eines Begriffes zu klassifizieren, der sich auf der einen Seite als Weiterentwicklung des brechtschen Theaters versteht und auf der anderen Seite die politischen Ansprüche heutiger Dramentexte in gewisser Weise für beiseite gelegt erklärt⁴², ist ungenügend.

Der Begriff des „Postdramatischen“ wird plausibler, wenn man folgende kulturgeschichtliche Entwicklung nachvollzieht: Durch die Repräsentationskritik des vor allem psychoanalytisch geprägten französischen Strukturalismus, wurde zwangsweise das Theater in seiner herkömmlichen Funktion als Repräsentationsmaschinerie problematisiert.⁴³ Die ganze Welt wurde als Folge von Strukturalismus und Poststrukturalismus zum Zeichen. In Anbetracht der Tatsache, dass „die Welt selbst schon ein Spiegelkabinett möglicher Interpretationen ihrer

⁴² „Das postdramatische Theater ist ein postbrechtsches Theater. Es situiert sich in einem Raum, den die Brechtschen Fragen nach Präsenz und Bewusstheit des Vorgangs der Darstellung im Dargestellten und seine Frage nach einer neuen „Zuschaukunst“ eröffnet haben. Zugleich lässt es den politischen Stil, die Tendenz zur Dogmatisierung und der Emphase des Rationalen im Brechttheater hinter sich, steht in einer Zeit nach der autoritativen Geltung von Brechts Theaterkonzept.“ Lehmann, Postdramatisches Theater (S.48)

⁴³ Malzacher, Was kommt nach der Postdramatik? In: theaterheute (10/08) (S.8)

selbst ist,⁴⁴ war ein Theater nicht mehr von Nöten, das ursprünglich seinen Zweck darin sah, die Wirklichkeit nachzuahmen, also auf der Bühne neue Wirklichkeiten zu erfinden und zwar durch den Einsatz von Zeichen, die wiederum auf Grund ihrer Realitätsbezüglichkeit als solche funktionieren konnten. „Als Reaktionen darauf entstanden nun Bühnenformen, die nicht primär eine andere Wirklichkeit zeigen, sondern vor allem selbst eine Wirklichkeit sein wollen und dafür eine eigene, nicht unbedingt verbale Sprache entwickeln wollen.“⁴⁵

Das durch den (Post-) Strukturalismus gestärkte Misstrauen des „postdramatischen“ Theaters gegenüber dem „als ob“, dem „konventionellen theatralen Pakt“⁴⁶ des dramatischen Theaters, wurde zum Leitfaden, an Hand dessen das Theater – damit beziehe ich mich ebenso auf die Erstellung der Dramentexte bzw. der Skripts wie auf die tatsächliche Aufführungspraxis – sein Augenmerk stärker auf die eigenen medialen Beschaffenheiten zu richten begann. Das Theater selbst wurde zum eigentlichen Thema der textlichen und inszenatorischen Auseinandersetzung. Das postdramatische Theater zeichnet sich also durch ein emphatisches Verhältnis zu sich selbst aus.

Außerdem beginnt es, da das Bewusstsein um die Bedingungen des eigenen Mediums vorherrschend wird, vor allem die zwei Komponenten „Text“ und „Figur“ neu zu definieren und anders zu behandeln.

„Text wird definiert als die Summe aller Theaterzeichen: Körper (ihre physische Eigenart, ihre Bewegung, ihre Stimme, ihre psychische und soziale Konnotation), Raum, Licht, Ton. Jede Gewichtung ist möglich.“⁴⁷

Und zeitgleich wird kein Darstellungsmittel vom Postdramatischen als so obsolet von der Bühne verbannt wie die Figur.⁴⁸ Der Einfluss der (post-) strukturalistischen Tendenzen ist auch hier maßgebend:

⁴⁴ Stegemann, Was kommt nach der Postdramatik? In: *theaterheute* (10/08) (S.14f)

⁴⁵ Malzacher, Was kommt nach der Postdramatik? In: *theaterheute* (10/08) (S.8)

⁴⁶ Ebenda

⁴⁷ Ebenda (S.9)

⁴⁸ Stegemann, Was kommt nach der Postdramatik? In: *theaterheute* (10/08) (S.16)

„Das performierende Subjekt ist ein Zeichenträger, der sich seiner Zeichenhaftigkeit bewusst ist und darum die Maske des erlebenden und handelnden Menschen nicht mehr glaubwürdig annehmen kann.

Die Theatermittel dienen der Dekonstruktion einer Zuschauerwahrnehmung, die noch immer in schlechter Gewohnheit nach seinem Zusammenhang sucht in der Figur, in der Handlung und in der Mimesis überhaupt.

Eingeübt wird so die Trennung der Zeichen von ihrem Bezeichneten. Die theatralischen Mittel hierfür sind die Hervorbringung von Bedeutungsungewissheiten. Hierzu wird so ziemlich alles voneinander getrennt: die Sprache von ihrem Sinn, die Körper von ihrer Stimme, die Stimme von dem Gesagten, das Gesagte von seiner Bedeutung, die Bedeutung von ihrer Absicht, das Ziel von seinem Grund usw.“⁴⁹

Die intensive Auseinandersetzung mit der „Zeichenhaftigkeit“, deren Funktionen und deren Mechanismen auf der Bühne, führt zu einem Wandel des Mimesisbegriffs. Es geht nicht mehr wie im herkömmlichen Sinne darum, dass Figuren Wirklichkeit abbilden oder nachahmen. Der Schauspieler verschwindet nicht mehr hinter einer Figur. Er lässt sich selbst auf der Bühne zu. Er verwendet Texte nicht mehr als Mittel, um eine Figur zum Leben zu erwecken, sondern stellt ganz im Gegenteil deren fremde Autorschaft aus. Er befreit sich immer dezidierter von jeglicher mimetischer Anbindung an die Welt. Im „postdramatischen Theater“ stellt die Mimesis nicht mehr Welt dar, sondern eine Wahrnehmungsweise von Welt.⁵⁰

Als logische Konsequenz dieser Schwerpunktverlagerung lösen sich im „Postdramatischen Theater“ die klassischen Strukturen hinsichtlich Stückaufbau, Figur und Dramaturgie auf. Diese werden nicht mehr als probate Mittel gesehen, um unsere heutige Wahrnehmung von Welt auf der Bühne adäquat thematisieren zu können. Die Befreiung von strukturellen oder theoretischen Vorgaben, ermöglichen Reaktionen freier, impulsiver, chaotischer und assoziativer Natur auf die jeweiligen Einflüsse von außen, die für den Inhalt eines bestimmten Stückes von Bedeutung sind. Und genau diese Freiheit befähigt dazu, künstlerische Gebilde

⁴⁹ Ebenda (S.17)

⁵⁰ Ebenda (S.15)

zusammenzufügen, welche in ihren Eigenheiten die „neuen“ Gesetze unseres Wahrnehmungsverhaltens wieder spiegeln können.

1.1. Der Stücktext als „text for performer“

Die zwei Hauptaspekte, die im vorhergehenden Kapitel erläutert worden sind, nämlich die „Verbannung der Figur“ und das „neue Verständnis von Text“ – auf letzteren Punkt werde ich noch genauer in der Analyse der praktischen Inszenierungsarbeit eingehen – sind für das Stück „pool (no water)“ maßgebliche Charakteristika. Der Stücktext, entstanden im Jahre 2006 und inhaltlich ebenfalls in der Gegenwart verortet, lässt sich folglich unter der Kategorie des „postdramatischen Theaters“⁵¹ einordnen.

Zunächst ist zentral, dass Ravenhill auf dramaturgisch konventionell ausgestaltete Figurenkonzepte bei der Ausgestaltung des Dramas verzichtet. Bereits der Untertitel „text for performer“ weist daraufhin, dass der Stücktext weder an konkrete Figuren noch an eine bestimmte Anzahl von Darstellern gebunden ist.

„Die Auflösung der dramatischen Figur in einen Polylog (Julia Kristeva) bedeutet dabei [...] eine Dekonstruktion basaler Annahmen über die Funktion des Textes im Theater. [...] Es geht im postdramatischen Theater nicht um ein Abrücken von Menschendarstellungen, sondern um eine andere Darstellung des Menschen, um die Möglichkeit des polygonen theatralen Diskurses, durch die raumzeitliche Rhythmik des Textes, seine Brüche, Zäsuren und Umschwünge etwas von jener tieferen Inhomogenität und Gespaltenheit des Subjektes zu artikulieren, die im Bereich der philosophischen Theorie Gemeinplatz wurde.“⁵²

In Analogie zu diesem Zitat fällt auf, dass Ravenhill die Handlung seines Stückes nicht mehr über Dialoge und Charaktere, deren psychologische Entwicklungen im

⁵¹ So wie in Kapitel D 1 (S.27-32) entwickelt,

⁵² Lehmann, Just a word on a page and there is the drama In: Ludwig [Hrsg.], Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur: Theater fürs 21. Jahrhundert (S.31)

Laufe eines Stückes nachvollziehbar werden, erzählt, sondern eine Textstruktur aus epischen Sequenzen und kurzen dialogischen Passagen schafft, innerhalb derer die einzelnen Personen nur noch fragmentarisch auftreten. Die einzelnen Subjekte sind nicht mehr als homogene Einheit zu erfassen, sondern nur noch für Momentaufnahmen existent. Diese Momentaufnahmen reihen sich aneinander und machen die erzählte Geschichte weitestgehend unabhängig von Figuren zum eigentlichen Protagonisten. Sie leihen der Geschichte ihre Stimmen, um sie hörbar zu machen. In diesem Sinne bildet der Text die Grundlage für ein Theater, welches nicht als eines von Protagonisten, sondern als eines der Stimmen verstanden wird. Genauer: der Text ist die Basis für ein Theater als theatralen Klangraum von Stimmen, um einen Raum, der nicht als Repräsentation einer identifizierbaren fiktiven Welt gelten kann, die über Figuren und deren Handlungen erschaffen wird.⁵³ Eine figurale Erzählung findet nur teilweise und bruchstückhaft statt. Anstelle dessen tritt ein Textgeflecht, das sich aus Stimmen zusammensetzt, die unterschiedliche Positionen zu den jeweiligen Themen formulieren und dadurch eine diskursive Plattform auf der Bühne entstehen lassen.

Ein derart strukturierter Text versucht die fremde Autorschaft nicht zu nivellieren und das Publikum an dem zur Debatte stehenden Problemkomplex teilhaben zu lassen. Unterstützend dafür findet Ravenhill eine Erzählstruktur, welche die Geschichte häufig in Form einer An- Sprache direkt an den Zuschauer richtet. Hans Thiess Lehmann fasst diese Tendenz als typische Form des „postdramatischen Theaters“ folgendermaßen zusammen:

„Wo dagegen die Textrede von der Bühne, vom Performer her, den Zuschauer aus seiner splendid isolation holt, geht es um Formen eines postdramatischen Theaters der Stimmen, bei der gleichsam eine Ausbleichung des dramatischen Dispositivs sich ereignet, um die Kraft des Textes als Sphäre einer An-Sprache zu stärken.“⁵⁴

⁵³ Ebenda (S.29f)

⁵⁴ Ebenda (S.32)

1.2. Der Stücktext als epische Erzählung

Diese neuen Formen der Erzählweise machen deutlich, dass die moderne Dramatik vom Drama selbst wegführt und deshalb ohne einen Gegenbegriff nicht auszukommen ist. „Als solcher stellt sich „episch“ ein⁵⁵: er bezeichnet einen gemeinsamen strukturierenden Zug von Epos, Erzählung, Roman und anderen Gattungen, nämlich das Vorhandensein dessen, was man das „Subjekt der epischen Form“ oder das „epische Ich“ genannt hat.“⁵⁶ Nach Peter Szondi sind die neuen Theaterformen ebenfalls als Spielarten einer Episierung zu erfassen. Damit ist das epische Theater zu einer Art Universalschlüssel der neueren Entwicklungen zu machen.⁵⁷

Auch „pool (no water)“ leitet bereits mit dem ersten Satz, „Ein Pool sie hatte einen Pool“⁵⁸, seine epische Erzählweise ein. Schon in diesem Moment wird deutlich, dass eine Geschichte aus der Vergangenheit Gegenstand des Stückes sein wird. Das heißt, dass sich der Inhalt nicht an Hand von Figuren (die keine Außenperspektive auf die Handlung einnehmen können) im Moment von deren Spiel Schritt für Schritt generieren muss, sondern, dass bereits jede Figur als episches Ich, als ein dem Text immanenter Autor mit auktorialer Kompetenz auftritt und gewissermaßen von vorne herein einen Überblick über die zu berichtende Geschichte innehat. Diese Eigenschaft des Dramenaufbaus ist eindeutig als episch klassifizierbar.⁵⁹

⁵⁵ Hier ist nicht das „epische Theater“ im Sinne Brechts gemeint. Das Brechtsche Theater wäre als dialektisches Theater bezeichnen. „Episch“ soll als ein weiter zu fassender Begriff verstanden werden, der zunächst einmal dazu dient, eine Abgrenzung zu „dialogisch“ zu formulieren.

⁵⁶ Lehmann, Postdramatisches Theater (S.41)

⁵⁷ Vgl. ebenda

⁵⁸ Ravenhill, „pool (no water)“

⁵⁹ Matthias Hartmann hat gemeinsam mit seinem Team während der Proben den Text an die verschiedenen Schauspieler und Darsteller aufgeteilt und dabei darauf geachtet, Figurenfragmente auf der Bühne entstehen zu lassen.

D 2. Die Inszenierung von „pool (no water)“: eine Aufführungsanalyse im Rahmen von Christopher Balmes Intermedialitätskonzept

Anlässlich des Schwerpunktes, die Veränderungen von Rollen- und Körpervorstellungen im Rahmen von Matthais Hartmanns intermedial geprägten Theaterform am Beispiel seiner Inszenierung „Pool (no water)“ zu analysieren, betrachte ich als methodisches Werkzeug eine Aufführungsanalyse⁶⁰ unter hermeneutischen Zugang als geeignet. Es geht darum, unter dezidiert ausgewählten Aspekten einen Eindruck über die Aufführung zu vermitteln, wobei kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird. Vielmehr werden die für die Analyse ertragreichen Bausteine aus dem Ganzen herausgegriffen und in ihrer Bedeutung für die Grundthese der Arbeit erläutert. Das beobachtende Subjekt bleibt ausserdem selbst als Teil des Beobachtungsvorgangs immer präsent. Ein Anspruch auf Objektivität kann und soll in diesem Sinne nicht nachgekommen werden. Vielmehr ist die Aufführung immer nur in Zusammenhang mit der Subjektivität des Betrachters zu sehen.⁶¹ Innerhalb dieses Rahmens werde ich die theoretischen Leitlinien, die Christopher Balme in seinem Intermedialitätskonzept entwirft, als systemische Orientierungspunkte für meine folgende Ausarbeitung heranziehen.

2.1. Intermedialität auf dem Theater nach Christopher Balme

„Das Theater entging dem drohenden Bedeutungsverlust durch seine Erneuerung, die Remedialisierung mit Hilfe des Films. [...] Kino im Theater: In der Wendung schwingt die Anerkennung der außergewöhnlichen Fähigkeit des Theaters mit, Medien unter Beibehaltung ihrer jeweiligen Wahrnehmungsmodi und technischen Repräsentationsbedingungen zu integrieren. Vermutlich ist diese Eignung Ursache dafür, dass die Bühne seit dem Beginn der Medienüberkreuzung zum bevorzugten Schauplatz für intermediale

⁶⁰ „Die Aufführungsanalyse versucht, durch Segmentierung und Gliederung die Inszenierung in mögliche Einzelkomponenten zu zerlegen, die zusammen genommen den Eindruck der Theaterraufführung vermitteln. Die Beschreibung und Interpretation einzelner „Bausteine“ und ihres Zusammenwirkens sollen die Beziehungen der unterschiedlichen ästhetischen Ausdrucksformen untereinander sichtbar und das Erzeugen von Bedeutung nachvollziehbar machen. Die Umsetzung des Konzepts des Regisseurs soll anhand der genauen Betrachtung der Einzelteile überprüfbar und kritisierbar gemacht werden.“ Hertlein, Angst vor dem Abstieg (S.6)

⁶¹ Die Bedeutung, welche das Verhalten des Zuschauenden hat, wird im letzten Punkt der Arbeit zum Hauptthema. Die Veränderungen in der Art und Weise, Vorgänge auf der Bühne wahrzunehmen, erhöhen nochmals das Maß an subjektiver Empfindung und deren umso wichtiger werdende Aussagekraft.

Experimente avancierte und somit auch zur „Initiationsarena“ für die theoretische Auseinandersetzung. [...]

Die intermediale Disziplin fokussiert Überschneidungen bekannter, eingefahrener Erscheinungsformen von Medien, was neue Horizonte der Wahrnehmung und durch Überlagerung angeregte „neue“ Medienkonstellationen eröffnen könnte.“⁶²

Das Theater hat den entscheidenden Vorteil, die verschiedensten Medien in sich versammeln zu können ohne diese in ihren je spezifischen Eigenschaften zu beschneiden. Susan Sontag skizziert bei ihren Gedanken über die Ansichten von Wagner über Marinetti und Artaud bis hin zu John Cage eine erste synästhetische Tendenz, die auf dem Theater verwirklicht werden kann: Sie stellt fest, dass für all diese Künstler das Theater „nichts Geringeres als eine totale Kunst ist, die in der Lage ist, alle Künste in ihren Dienst zu stellen.“⁶³

Dabei scheint es mir wichtig, zu unterstreichen, dass die einzelnen medialen Formen nicht als in sich geschlossene Entitäten nebeneinander stehen bleiben. – Es soll nämlich um ein Theater der Intermedialität gehen und nicht um ein als multimedial bezeichnbares Theater, bei welchem die Verknüpfung der Medien und die Thematisierung der jeweiligen Medien in ihren speziellen formalen Charakteristika keine zentrale Rolle spielen. – Bei intermedialem Theater werden die „physischen“ Grenzen der verwendeten medialen Formen auf der Bühne durchlässig. Sie öffnen sich für eine Kommunikation mit dem jeweiligen medialen Gegenüber. Dieses Aufbrechen ermöglicht an bestimmten Schnittstellen die kurzzeitige Fusion medialer Formen, was zu einer „Horizontenerweiterung“ und Überschreitung eben jener formbedingten, „physischen“ Grenzen der jeweils miteinander kommunizierenden Medien beitragen kann.

Zugleich bietet das Aufeinanderstoßen oder das Nebeneinanderexistieren der verschiedenen Medien die Möglichkeit starke Kontrastierungen zu schaffen, durch welche die einzelnen Medien in ihren spezifischen Eigenschaften deutlicher und markanter hervortreten. Dies kann zum Beispiel über den Versuch, in einem Medium

⁶² Balme, Crossing Media (S.9)

⁶³ Ebenda (S.10)

die ästhetischen Konventionen und /oder Seh- und Hörgewohnheiten eines anderen Mediums zu realisieren, erreicht werden.⁶⁴

Außerdem werden solche Mechanismen über die Transposition von Texten und Stoffen von einem Medium in ein anderes konkret sichtbar. Dies hat ebenso zur Folge, dass die Optionen sich Inhalten anzunähern variabler und größer werden. Schliesslich thematisieren derartige intermediale Übersetzungsvorgänge nicht nur die formalen Eigenschaften des Mediums, sondern tragen auch dazu bei, präziser aus mehreren Perspektiven auf Inhalte blicken zu können.

Zusammenfassend lässt sich mit Christopher Balme sagen, dass eine

„intermediale Reflexion nicht auf der erratischen Zementierung medienspezifischer Kriterien beruht, sondern vielmehr die Frage verfolgt, welche Gebrauchsfunktion, Wahrnehmungskonvention, Wirkung, ästhetische Strategie und Erfahrung jeweils in einem und durch ein Medium aktualisiert werden.“⁶⁵

2.2. „pool (no water)“ als intermediale Inszenierung

Betrachtet man die Uraufführung von „pool (no water)“, welche Matthias Hartmann am Schauspielhaus Zürich in der Spielzeit 2006/2007 im Schiffbau, Halle 2 realisiert hat, bietet sich eine Analyse an Hand Balmes Intermedialitätskonzeptes an. Malerei, Tanz, Musik, projizierte Bilder (Film) und Theater sind die medialen Formen, mit welchen der Regisseur durch Überlagern und Überschneiden, durch ein Mit- und ein Gegeneinander, durch ein Ab- und ein Auflösen eine besondere Sprache für seine Inszenierung kreiert.

Ich möchte in diesem Abschnitt auf einer allgemeinen Ebene kurz und knapp die intermedialen Mechanismen dieser Inszenierung untersuchen, bevor ich zum Hauptteil der Arbeit übergehe und die intermediale Struktur und deren Ziele konkret

⁶⁴ Vgl. ebenda (S.19)

⁶⁵ Ebenda (S.10)

auf Figurengestaltung, Körperbilder und die neue Funktion des Schauspielers auf der Bühne übertrage.

2.3. Die Medien und ihre Ebenen (Überblick)

Bei der Inszenierung von „pool (no water)“ lassen sich drei Ebenen aufzeigen, die von je einem Medium dominiert sind, jedoch in ständiger Korrespondenz zu den jeweils anderen beiden stehen. So hat das Theater die Rolle des Rahmenmediums inne. Innerhalb seiner Grenzen kann sich das Binnenmedium Film beziehungsweise Video/Projektion entfalten. Wie schon angedeutet, findet dies in enger Verbindung mit den theatralen Mitteln statt. Und innerhalb dieses formalen Konglomerats aus Theater und Film ist das Thema der inhaltlichen Auseinandersetzung im Stück selbst die Photographie in ihrer Funktion als mediale Kunstform (Dokumentation des Heilungsprozesses der Künstlerin).

2.3.1. Das Theater als Rahmenmedium

Grundsätzlich liegt bei der Inszenierung von „pool (no water)“ der Schwerpunkt darauf, mittels „live“ agierender Schauspieler und im Rahmen der gängigen theatralen Behauptungssituation dem Publikum eine Geschichte zu berichten. Das Theater in seiner Funktion als Rahmenmedium für die inszenatorische Arbeit manifestiert sich maßgeblich durch den Bühnenraum. Auch wenn die Inszenierung nicht auf einer Guckkastenbühne gezeigt wird, befinden wir uns in einer klassischen Theatersituation: in der Halle 2 des Zürcher Schiffbaus sitzt das Publikum auf einer Tribüne und blickt von dort auf eine begrenzte Spielfläche hinab, auf welcher sich das neunzigminütige Geschehen ereignet. Das Bühnenbild besteht im Zentrum aus einer Sitzgruppe aus Sofas, welche von Leinwänden, Requisiten, Beamern und einem Experimentiertisch für die Effektherstellung umgeben sind. Am rechten Rand des Bühnenraumes befinden sich alle notwendigen Musikinstrumente. Diese Elemente definieren in ihrer Anordnung bewusst keinen konkreten Ort. Das Bühnenbild vermittelt eher den Eindruck ein Labor zu sein, in welchem Experimente mit den dort vorhandenen technischen und medialen Mitteln durchgeführt werden können, um neben der reinen Textwiedergabe eine assoziative Bildersprache für das

Stück und seine inhaltlichen Setzungen zu finden. Die Bühne ist theatraler Ort und theatrale Klammer: darin können sich die unterschiedlichsten intermedialen Vorgänge ausbreiten.

2.3.2. Der Film als Binnenmedium: seine Korrespondenz mit anderen medialen Formen

Die wohl offensichtlichste Form des intermedialen Prozesses auf der Bühne findet in der Interaktion der Schauspieler, des Malers, des Musikers und des Tänzers mit den Bild- und Filmprojektionen auf den Leinwänden statt.

Es folgen drei Beispiele für solche intermedialen Vernetzungen:

2.3.2.1. Der Schauspieler und das Medium Film

Die Schauspieler agieren zunächst mit der Kamera, die deren Aktionen aufnimmt, als ob sie einem Spielpartner gegenüber stehen würden. Über Projektionen entstehen in Folge dessen „abgebildete“ Figuren oder Konstellationen auf der Leinwand. Diese werden auf eine Art und Weise in das Spiel der „realen“ Schauspieler integriert, als ob die mediale Transformation für den Moment des Spielens nichts zu bedeuten hätte. Reale und mediale Bilder treten in eine direkte Interaktion und schärfen so den Kontrast, der zwischen den Eigenschaften der medialen Vermittlung von Theater auf der einen Seite und Film (projiziertem Bild) auf der anderen Seite sichtbar wird. Dies erreicht einen Höhepunkt, wenn die bewegte Projektion auf der Leinwand zur Photographie, zum Videostill erstarrt, und der Schauspieler folglich mit seinem, sich meistens in einer anderen Rolle befindenden „Selbst“ in eine Spielsituation treten kann. Der theatrale Vermittlungsvorgang tritt in einer seiner Haupteigenschaften, nämlich bereits zum Zeitpunkt seiner Artikulation schon wieder vergangen zu sein, auf der Folie der erstarrten Projektion, die als eine Möglichkeit, Momente von einer bestimmten Dauer zu erzeugen, umso stärker zu Tage.

2.3.2.2. Der Tanz und das Medium Film

Ein anderes Beispiel stellt die Korrespondenz zwischen Tanz und Film dar (siehe Abbildung 1):

Schatten von Tanzbewegungen werden gefilmt und zeitgleich auf den Boden projiziert. Dabei wird immer dort, wo der Schatten auf den Boden fällt, innerhalb des Schattenumrisses etwas sichtbar. Der Mechanismus funktioniert folgendermaßen:



Abbildung 1

fällt der Schatten über die Projektion auf den Boden, werden die Stellen, an welchen sich der Schatten befindet, durchsichtig. Das Prinzip des Schattens wird umgekehrt. Durch den Ausschnitt des Schattens und damit abhängig von dessen Bewegungen werden andere Bilder erkennbar. Bilder, die auch auf den Boden projiziert sind, die inverse Verschattung aber benötigen, um erscheinen zu können. Der Tanz bestimmt also, welche Ausschnitte jener unbewegten Bilder auf dem Boden auftauchen.

In Folge dessen wird durch die Überlappung von Projektion und Tanz eine Bilderabfolge kreiert, die einen kleinen Film entstehen lässt.

2.3.2.3. Die Malerei und das Medium Film

Der Maler versucht ein projiziertes Bild festzuhalten (siehe Abbildung 2), indem er mit seinen Mitteln direkt auf die angestrahlte Leinwand zeichnet. Die Projektion verschwindet frühzeitig,

wodurch der Maler dazu aufgefordert ist, das Bild mit seiner Phantasie zu vervollständigen. Es entsteht ein Gemälde, welches die Spuren eines anderen Mediums, nämlich die des projizierten Bildes in sich aufgenommen hat.

Hier wird ferner deutlich, dass sich Projektionen, sobald die Lichtquelle erlischt, im Nichts auflösen und keine merklichen Zeichen hinterlassen. Die Malerei hingegen tritt in ihrer Eigenschaft als materiell schwerfälligeres Medium auf. Versucht man eine gemalte Linie zu entfernen oder durch Übermalen zu beseitigen, nimmt dies erstens



Abbildung 2

mehr Zeit in Anspruch und ist zweitens ohne das Hinterlassen sichtbarer Spuren kaum möglich. Die Malerei wird in ihren medialen Charakteristika zum eigentlichen thematischen Gegenstand.

2.3.3. Die Photographie als thematisches Medium

Wie schon in der Inhaltszusammenfassung des Stückes besprochen, rückt das Medium Photographie als die Form, mit welcher die Künstlergruppe ein Kunstwerk schaffen möchte, auch thematisch ins Zentrum. Das Mittel der Photographie suggeriert im Vergleich zur Malerei die mediale Fähigkeit, ein direkteres, weniger verfälschtes Abbild der Realität transportieren zu können. Die Sehnsucht, eine

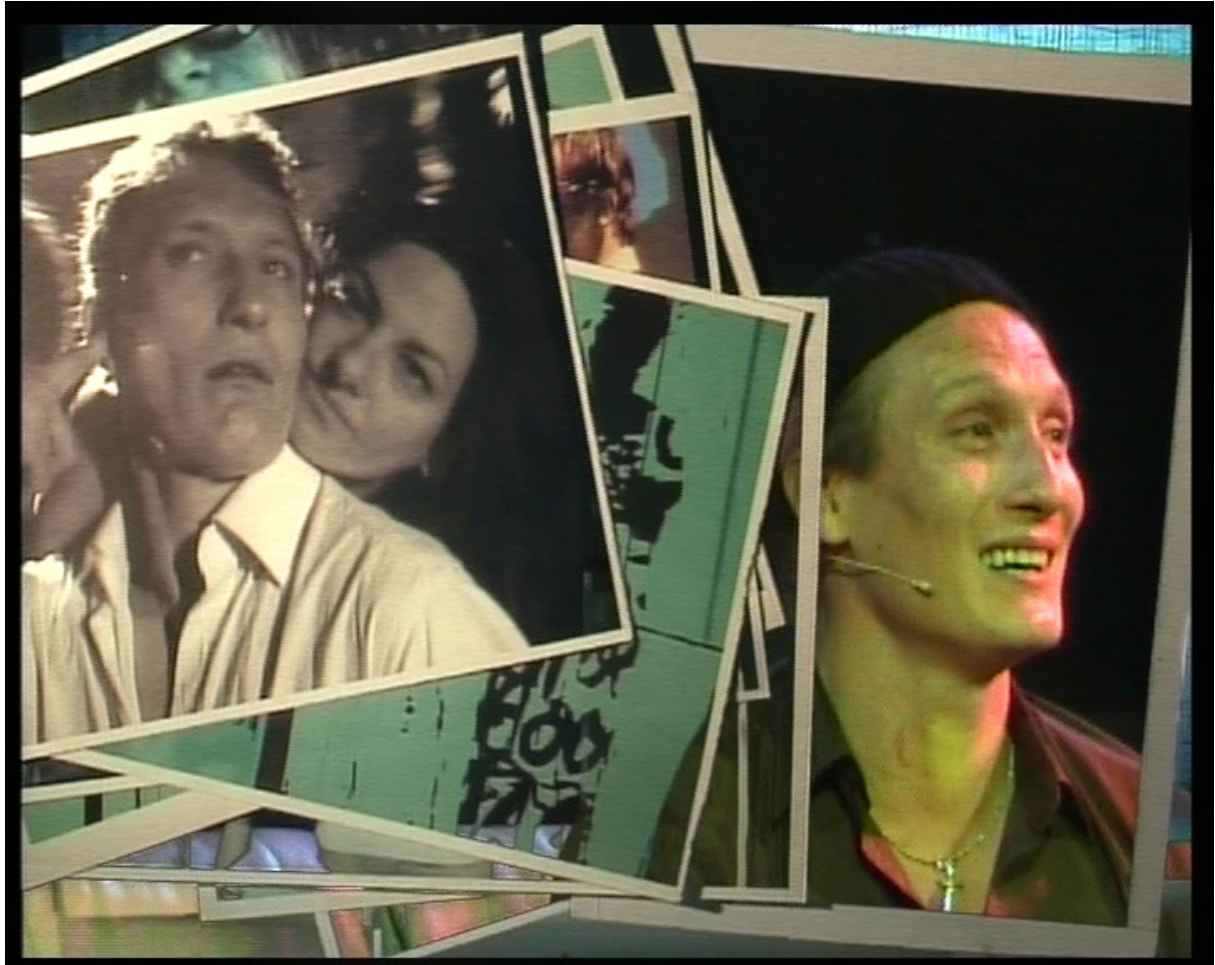


Abbildung 3

unmittelbarere Konfrontation mit den unschönen, grausamen und brutalen Seiten der Wirklichkeit zu schaffen, und damit effektiver Augen öffnen und Haltungen verändern zu können, spiegelt sich hier wieder und unterstützt auf einer stückimmanenten Ebene die Zielsetzung, die Ravenhill mit seinem Text zu erreichen erhofft.⁶⁶ Um dieses Moment zu verstärken, ändert Ravenhill auch in seinem Stück die Rezeption des Mediums Photographie auf Seiten seines Figurenensembles. Waren die Photos zunächst primär dazu da, die Genesung der Künstlerin zu dokumentieren, so sind

⁶⁶ Vgl. Kapitel C 2.2.2. (S.25f)

diese nun im Rahmen eines Kunstprojektes zu sehen, welches durch seine künstlerische Aufladung als ästhetische Montage ein noch größeres und bewusster gesetztes Wirkungspotential entfalten kann.

Durch die Gegenüberstellung der Photographie⁶⁷ mit dem Theater, wird allerdings das Abbilder realer Umstände erzeugende Medium in seiner Fiktionalität entlarvt. Dies umso klarer, wenn der Herstellungsprozess der Bilder bis ins kleinste Detail für den Zuschauer nachvollziehbar wird. Der verwundete Körper der Künstlerin wird auf der Bühne präpariert, indem auf der Leinwand die Projektion einer Schauspielerin mit der Projektion eines toten Huhns überlagert wird. Die Glaubhaftigkeit von Photographien als Abbilder wirklicher Zustände wird radikal in Frage gestellt, da deren Manipulierbarkeit offen gelegt wurde. Dass mittels des Mediums der Photographie „Realität“ nur in „veränderter“ Form abgebildet werden kann, eröffnet eine weitere Ebene in Bezug auf ein heutiges Verständnis von Identität, Rolle und Biographie.⁶⁸

„Die Photographie, das Photo, auf dem ich selbst abgebildet bin, sei das Auftreten meiner selbst als eines anderen, und erklärt dies als eine durchtriebene Dissoziation des Bewusstseins von Identität.“⁶⁹

Das Bewusstsein des Gespaltenseins des Ichs, das sich am Anfang der Moderne bei Baudelaire, Flaubert und Rimbaud zu formulieren begann, ist bei der Photographie (und selbstverständlich auch beim Film bzw. Video) bereits ein „medium-immanentes“ Thema. Es macht genau dieses Moment sichtbar. „Das Bild, auf dem man sich selbst irgendwie erkennen muss, liefert nicht nur einen prekären Reflex auf das gewesene Ich (dem Abstand zwischen dem Moment der Aufnahme und dem „jetzt“), sondern überhaupt auf das Bewusstsein von sich.“⁷⁰ Die Photographie (siehe Abbildung 3) schafft damit Vergleichsmöglichkeiten, indem sie die aus

⁶⁷ Es werden auf der Bühne Ausdrücke von Videostills, die auf der Leinwand gezeigt worden sind, erstellt und aufgehängt. Gleichzeitig werden, wie auf dem Bild sichtbar, Photographien übereinander gelegt und auf eine Leinwand projiziert. Der Schauspieler Oliver Masucci im rechten Photo agiert „live“. Er ist nicht auf einem Photo abgebildet, sondern wird abgefilmt und in den Rahmen hineinprojiziert. (siehe Abbildung 3)

⁶⁸ Dieser Punkt verdient deswegen hier erwähnt zu werden, da im weiteren Verlauf der Arbeit Identitätsspaltung und Rollensplittierung zu Kernthemen der Auseinandersetzung avancieren.

⁶⁹ Guilbert, Das Phantombild (S.171)

⁷⁰ Ebenda

unterschiedlichen Zeiten und Situationen entstandenen disparaten Identitäten, die im Zusammenspiel die Konturen einer bestimmten Biographie zeichnen, wahrnehmbar macht.

Die Photographie ermöglicht folglich eine andere Wahrnehmung und einen neuen Umgang mit der eigenen Identität. Dies lässt sich, wie folgt, beschreiben:

„Mit dem Fotoapparat (und in prinzipiell ähnlicher Weise mit Aufzeichnungsmedien wie der Videokamera) verfügt man mit anderen Worten über eigentümliche Chancen der Biographieinszenierung. Die abgelichteten „Augenblicke gesellschaftlicher Blüte“ geben als mediale Konserven bewegliche Bezugspunkte der Selbstidentifikation und Selbstrepräsentation ab. Der Darsteller kann nach Belieben zu einem idealen oder idealisierten Selbst seiner Vergangenheit zurückkehren und eine solches Selbst hervorkehren, „auch wenn er die Szenen selbst nicht mehr erleben kann, als Zeugnis, als Beweis und Abbild dessen, was er selbst gesellschaftlich einmal darstellte und folglich immer noch darstellt.“⁷¹

Indem die parallel dazu statt findenden, theatralen Momente als fühlbarer und greifbarer erlebt werden, verliert die Photographie außerdem an unmittelbarer Wirkungskraft. Ihr hauptsächlich auf Konstruktionsbasis beruhender Charakter wird einmal mehr sichtbar.

Der Sehnsucht, welche die Künstler im Stück mit der Photographie verbinden⁷², steht folglich der Umgang mit diesem Medium im theatralen Kontext konträr gegenüber.

⁷¹ Willems, Hahn, Zivilisation, Modernität, Theatralität: Identität und Identitätsdarstellungen, In: Willems, Inszenierungsgesellschaft (S.207)

⁷² Die Sehnsucht nach Realität und nach Möglichkeiten der Dokumentation von Realität.

2.4. Die Entwicklung einer besonderen Erzählform als Ergebnis des intermedialen Inszenierungskonzeptes: eine Erzählung in Bildern

Die verschiedenen Formen von Intermedialität und Intertextualität, von welchen die eben beschriebenen Beispiele nur einen ersten Eindruck vermitteln sollen, erzeugen eine spezifische Erzählstruktur, welche für die gesamte Inszenierung von größter Bedeutung ist. Das Primat des Wortes wird zu Gunsten des Primats des Bildes aufgehoben. Dies geht mit dem Bestreben im zeitgenössischen Theater einher, eine irgendwie geartete Abgrenzung gegenüber dem Wort, vor allem dem Dialog als traditionellem Hauptträger des Dramas und des Theaters, sichtbar zu machen.⁷³

Die durch den Einsatz bestimmter Medien möglichen Kombinationsmöglichkeiten im Rahmen von bildlichen Darstellungen rücken eine visuelle Sprache als Hauptinstrument der Stückvermittlung in den Vordergrund. Die Nachvollziehbarkeit des Inhalts basiert nicht mehr ausschließlich auf dem gesprochenen Text. Die Bilder beginnen den Text zu durchdringen und dienen maßgeblich dazu, die interpretatorischen und assoziativen Räume, welche in dem Stücktext verborgen liegen, auszuloten und zu zeigen. Das „Wie“ wird nicht nur für die formale, sondern auch für die inhaltliche Auseinandersetzung relevant.

Indem der Regisseur in den Fundus medialer Erzählmöglichkeiten greift, diese zu einem komplexen Ganzen zusammenfügt, löst er eine klassische, sich ausschließlich am roten Faden des Textes orientierende Erzählform auf. Brüche und Lücken, Sprünge und Dopplungen entstehen. Dadurch werden mehrere sich überlagernde oder aneinander anschließende Ebenen aufgespannt, auf welchen sich jeweils bestimmte Teile der Geschichte abspielen. Diese miteinander zu einem verständlichen Ganzen zu verknüpfen ist nun die Aufgabe des Zuschauers. Erst durch sein „Zutun“ kann die erzählte Geschichte in all ihren Facetten verständlich werden.

An dieser Stelle gewinnt der Begriff „episch“⁷⁴, welcher bereits für den Stücktext an sich als das charakteristische Merkmal in Abgrenzung zu rein dialogischen Damentexten hervorgehoben wurde, auch für die formale Sprache der Inszenierung

⁷³ Vgl. Balme, Stage of vision In: Balme, Fischer-Lichte, Grätzel [Hrsg.], Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter (S. 51)

⁷⁴ Epik wird hier als weitläufige und ausschweifende Erzählweise verstanden.

an Bedeutung. Durch die medialen Bilder und deren Komposition werden auf der Bildebene Erzählstränge angerissen, welche die im Zentrum stehende Geschichte in einen breiteren und umfassenderen Kontext einbetten. Die Bildebene funktioniert ähnlich wie die Passagen in einem Roman, in welchen der Autor zur epischen Breite ausholen kann, um einen facettenreichen Rahmen für seine zentrale Handlung zu schaffen. Ein weder an den konkreten Ort noch an die konkrete Zeit gebundener Detailreichtum ist auf Grund der medialen Möglichkeiten darstellbar, um die der Geschichte äußerliche Welt im Sinne von Umfeld und Atmosphäre und um zugleich die der Geschichte innerliche Welt im Sinne des subjektiven Erlebens und Wahrnehmens der einzelnen Figuren mitzuerzählen. „Episch“ beschreibt also in diesem Zusammenhang eine Erzählform, die nicht an den Rändern der Geschichte halt macht. Sie sprengt den Rahmen, welchen die Geschichte absteckt. Sie ufert aus und dringt konkret und sichtbar (nicht nur auf symbolischer und semiotischer Ebene) in neue assoziative Räume vor, die teilweise nur noch peripher einen inhaltlichen Bezug aufweisen, dennoch aber maßgeblich auf das Verständnis der Geschichte einwirken.

Einen weiteren Fokus richtet Hartmann in seiner Arbeit darauf, während der Produktion der einzelnen Bilder stets deren jeweils spezifischen Entstehungsprozesse von Anfang bis Ende auf der Bühne auszustellen und für den Zuschauer klar erkennbar nachvollziehbar zu machen.

Es werden

„sowohl die einzelnen medialen Transformationen als auch die Prozesse der Verbindung kommentiert, so dass eine Verweisstruktur auf die Spuren, die das Medium auf dem Bild hinterlässt, entsteht, die deutlich machen, dass das Bild ohne Medium nicht existiert.“⁷⁵

Die Inszenierung ist ständig darauf bedacht, genau diesen Mechanismus in seinen verschiedenen Varianten transparent zu machen, also alle Bestandteile, die zu der am Ende entstandenen Komposition beitragen, zunächst in ihrem „alleinigen Dasein“ zu zeigen. So werden die Medien nicht nur als solche im Sinne ihres Endprodukts

⁷⁵ Apfelthaler, Quick Change - Endlosschleife In: Balme, Crossing Media (S.162)

genutzt, sondern parallel dazu immer in ihren Eigenschaften im Sinne ihrer eigenen Entstehung thematisiert. Auf der Bühne entsteht ein illusorisches Gebilde, das seinen illusorischen Charakter als solchen konsequent hervorkehrt. Die Mechanik der Erzählform selbst ist neben ihrem produzierten Resultat, also dem Bild bzw. der Bildkomposition, immer Teil der ästhetischen Vermittlung und damit auch für inhaltliche Setzungen in gewissem Maße richtungweisend.

E Der Schauspieler als Figur und Körper

E 1. Die Auflösung der klassischen Figur

Wie bereits erläutert sind sowohl der Stücktext „pool (no water)“ als auch die Inszenierung von Matthias Hartmann nicht darauf ausgerichtet, an Hand von logisch durchstrukturierten Figuren das Drama zu erzählen. In beiden Fällen wird ein klassisches Verständnis von Figur und von Verhältnis Figur-Schauspieler ad acta gelegt. Einmal durch die offensichtliche und bewusste Auflösung der Rollen/Figuren und Dialoge im Skript; einmal durch einen intermedialen Inszenierungsansatz, der einen Schauspielstil jenseits einer differenzierten, facettenreichen, logisch ablaufenden Figurendarstellung evoziert.

1.1. Das klassische Verständnis hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Schauspieler, Körper und Figur

Prinzipiell beginnt eine Rollenfigur, die von einem Schauspieler auf der Bühne dargestellt wird, auf zwei voneinander unterscheidbaren Ebenen zu leben und begreifbar zu werden. Auf der einen Seite auf einer zeichenhaften und Bedeutung vermittelnden Ebene, durch welche der Zuschauer über den Charakter, die besonderen Eigenschaften und die Funktionen der jeweiligen Figur im Stückkontext informiert wird. Der Schauspieler sendet im Sinne der Figur Zeichen aus, die der Zuschauer decodieren, auf eine vorgestellte Realität anwenden und somit verstehen kann. Auf der anderen Seite existiert eine von der Individualität des Schauspielers, von dessen phänomenalen Erscheinungsbild geprägte Ebene. Diese Ebene trägt selbstverständlich auch zu einem Figurenverständnis bei, behauptet jedoch immer neben der Figur die Präsenz des Schauspielerindividuums.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand das Bühnengeschehen im Dienste des geschriebenen Dramas. Es bildete sich ein „Literaturtheater“ heraus, in welchem der Text als kontrollierende Instanz des Theaters fungierte. So war man hauptsächlich auf der Suche danach, die verfassten Worte zu begreifen, um dem Willen des Dichters auf der Bühne möglichst gerecht zu werden. Zeitgleich und

parallel zu dieser Tendenz entwickelte sich in der Schauspielkunst ein neuer Stil, der seinen Schwerpunkt auf realistisch-psychologische Darstellungen von Figuren legte. Diese neue Schauspielkunst forderte vom Schauspieler Gefühle, seelische Zustände, Gedankengänge und Charakterzüge der „dramatis personae“ mit seinem Körper zum Ausdruck zu bringen.

„Es sollte ihm helfen, sein leibliches In-der-Welt-Sein, seinen phänomenalen Leib auf der Bühne zum Verschwinden zu bringen, indem er seinen Körper möglichst vollständig in einen „Text“ aus Zeichen für eine Figur umformte. Die Spannung zwischen dem phänomenalen Leib des Schauspielers und seiner Darstellung einer Rollenfigur sollte also zu Gunsten der Darstellung aufgehoben werden.“⁷⁶

In diesem Sinne galt es die von mir als zweite Ebene beschriebene soweit wie möglich zum verschwinden zu bringen. Ziel war es, dass

„der Schauspieler seinen phänomenalen sinnlichen Leib so weit in einen semiotischen Körper transformieren [konnte], dass dieser instand gesetzt würde, für die sprachlich ausgedrückten Bedeutungen des Textes als ein neuer Zeichenträger, als materielles Zeichen zu dienen.“⁷⁷

In diesem Zusammenhang, „bildete sich im Deutschen ein neuer Begriff für die Tätigkeit des Schauspielers heraus. Während man bis dahin zu sagen pflegte, dass der Schauspieler eine Rolle spiele, oder gelegentlich auch, dass er sie vorstelle, gebe oder gar sei (Lessing im 20.Stück der Hamburgischen Dramaturgie), fing man nun an, davon zu sprechen, dass der Schauspieler eine Rolle „verkörpere“. Die neue Redeweise fand zwar zunächst nur vereinzelt Verwendung, bürgerte sich jedoch im Laufe des 19.Jahrhunderts allgemein ein, so dass sie in seinen letzten Dekaden einen durchaus geläufigen Ausdruck darstellte.“⁷⁸

⁷⁶ Fischer-Lichte, Die Entstehung eines Zeichenkörpers (S.131)

⁷⁷ Ebenda (S.132)

⁷⁸ Ders., Ästhetische Erfahrung – Das Semiotische und das Performative (S.301)

Berücksichtigt man das oben skizzierte Verhältnis von Schauspieler zu Figur und von phänomenalem zu semiotischem Körper, wird augenfällig, dass zu dieser Zeit die „Verkörperung“ einer Figur zunächst die komplette „Entkörperung“ oder „Entleiblichung“ des Schauspielers vorausgesetzt hat. Schließlich bestand die Gefahr, sobald die Leiblichkeit des Schauspielers eine zu große Aufmerksamkeit erregte, dass das Figurenbild gestört werde, der Zuschauer sich aus seiner Illusion herausgerissen fühle, und als Folge dessen die im Text niedergelegten Bedeutungen nicht unverfälscht zu Erscheinung gebracht werden könnten.

„Dieser Vorstellung liegt ein Konzept von Bedeutung zu Grunde, das in einer Zwei-Welten-Theorie gründet. Bedeutungen werden als mentale, als „geistige“ Entitäten verstanden, die nur durch die Erfindung entsprechender Zeichen zum Erscheinen gebracht werden können. Während die Sprache ein nahezu ideales Zeichensystem darstellt, in dem die Bedeutungen unverfälscht und „rein“ zum Ausdruck gebracht werden können, ist mit dem menschlichen Körper ein sehr viel weniger verlässliches Medium und Material zur Zeichenbildung gegeben.“⁷⁹

Resümierend lässt sich mit Wolfgang Iser dieser herkömmliche „Verkörperungs-Mechanismus“ folgendermaßen beschreiben:

„Um die Bestimmtheit einer irrealen Figur zu erzeugen, muss sich der Schauspieler irrealisieren, wodurch die Wirklichkeit seines Körpers zum Analogon depotenziert wird, damit durch dieses hindurch einer irrealen Gestalt die Möglichkeit für ihr reales Erscheinen gewonnen werden kann.“⁸⁰

Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat sich in der Theatertheorie, angeregt durch die Schauspieltheorie des Soziologen Georg Simmel und durch die Performance-Kunst der 1960er Jahre, dieses Verhältnis von phänomenalen und semiotischen

⁷⁹ Ebenda (S.302f)

⁸⁰ Ebenda (S.304)

Körper wieder umgekehrt: seitdem ist von einem Zusammenwirken von phänomenalen und semiotischen Körper die Rede.⁸¹

Indem der Körper nicht mehr als vollständig beherrschbares und formbares Material vorausgesetzt wurde, sondern konsequent von der Dopplung „Leib-Sein“ und „Körper-Haben“ die Rede war, wurde die strikte Vormachtstellung des semiotischen Körpers aufgehoben. Der Tatsache, dass der semiotische Körper den phänomenalen braucht, um überhaupt in Erscheinung treten zu können, wird Rechnung getragen. Vor dem Hintergrund dieses „neuen“ Körperversständnisses begann man nun, neue Verwendungsweisen des Körpers und damit auch des Schauspielers und der Figur auszuprobieren.⁸²

Das Verhältnis Darsteller und Rolle wurde umgekehrt, wodurch die Individualität des Darsteller(körper)s stärker in den Fokus rückte. In Performances werden Verletzlichkeit, Unzulänglichkeit und Gebrechlichkeit des Darsteller(körper)s betont. Der Körper verliert seinen rein instrumentellen Charakter und wird in seinen, ihn allein betreffenden Eigenschaften, welche primär keinen Verweis auf etwas drittes, außerhalb von ihm stehendes beinhalten, zum eigentlichen Zentrum.

Für eine derartige Entwicklung hat

„die Philosophie Merleaus-Ponty den Weg bereitet sowie den theoretischen Grund gelegt. Sie lenkt nicht nur den Blick dezidiert auf das leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen. Vielmehr stellt die Philosophie des Fleisches (chair), die Merleau-Ponty in seinem Spätwerk entwickelt, darüber hinaus einen groß angelegten Versuch dar, auf eine nicht-dualistische und nicht-transzendentalistische Weise zwischen Leib und Seele, Sinnlichem und Unsinnlichem zu vermitteln. Dabei ist das Verhältnis zwischen beiden Größen durchaus asymmetrisch gedacht – nämlich asymmetrisch zu Gunsten des Leiblich-Sinnlichen. Es ist das „Fleisch“, durch das der Körper immer schon mit der Welt verbunden ist. Jeglicher menschlicher Zugriff auf die Welt erfolgt mit dem Körper, kann nur als verkörperter erfolgen.

⁸¹ Vgl. Klein, Körper und Theatralität In: Fischer-Lichte [Hrsg.], Diskurse des Theatralen (S.37)

⁸² Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen (S.129-176)

Deshalb eben übersteigt der Körper in seiner Fleischlichkeit jede seiner instrumentellen und semiotischen Funktionen.“⁸³

1.2. Das neue Verständnis von „Verkörperung“ als Möglichkeit Figuren darzustellen

Wie wir gesehen haben, bekommt der Körper einen neuen Stellenwert im theatralen Geschehen zugewiesen. Dies hat zur Folge, dass auch der Begriff „Verkörperung“ eine wichtige Neudefinition erfährt:

„Der Begriff [...] zielt auf den Körper des Schauspielers als existentiellen Grund, als Bedingung der Möglichkeit für die Entstehung einer dramatischen Figur auf der Bühne ab. [...] Er stellt seine individuelle Physis, seine leibliche Präsenz die Bedingung der Möglichkeit für die Entstehung der dramatischen Figur, für ihre Verkörperung dar.“⁸⁴

Der Körper beziehungsweise die individuelle Physis des Schauspielers bekommt ein größeres Maß an Wichtigkeit zugeschrieben, da sie neben ihrer Funktion, Ursprungsort und Medium von Symbolbildungsprozessen oder Oberfläche für und Produkt von kulturellen Einschreibungen zu sein, vor allem in ihrer rein persönlichen phänotypischen Ausprägung eines leiblichen In-der-Welt-Seins interessant wird.

„In allen diesen Fällen sollen die Körper der Akteure nicht etwas „bedeuten“ – eine Rollenfigur, ein Körperkonzept, eine Werthaltung, Einstellung o.ä. Der Zuschauer wird vielmehr mit ihrer je besonderen Leiblichkeit konfrontiert, die häufig bei ihm beobachtbare affektive Reaktionen auslöst wie Erschrecken, Abscheu, Ekel, Scham, Entsetzen, Äußerungen von Aggression o.ä.“⁸⁵

⁸³ Ders., Ästhetische Erfahrung – Das Semiotische und das Performative (S.306)

⁸⁴ Ebenda (S.305)

⁸⁵ Ebenda

Erlebnisse solcher Art bekräftigen erneut, dass der individuelle Körper des Schauspielers niemals hinter oder in einem semiotischen Körper verschwinden kann. Gewiss wird, dass der Schauspieler weder komplett Figur noch „nur“ Körper, weder komplett Darsteller noch „nur“ Person werden kann, der Körper jedoch immer das Fundament und die Bedingung seiner semiotischen und phänomenalen Möglichkeiten bleiben wird.

„Es geht also darum, dem Körper eine vergleichbar paradigmatische Position zuzugestehen wie dem Text, anstatt ihn unter dem Textparadigma zu subsumieren. Das eben soll der Begriff der Verkörperung leisten. Er eröffnet ein neues methodisches Feld, in dem der phänomenale Körper, das leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen konsequent als Bedingung der Möglichkeit jeglicher kultureller Produktion figuriert.“⁸⁶

Schon im Zuge der Besetzungsüberlegungen und später dann während der tatsächlichen Probenarbeit an „pool (no water)“ nahm die Beschäftigung mit den einzelnen Schauspielern, dem Maler, dem Tänzer und dem Musiker einen zentralen Raum ein. Dabei ging es Matthias Hartmann darum, einen jeden zunächst in seiner eigenen Individualität, seiner eigenen Geschichte, seines Lebensumfeldes, seiner Herkunft, seines Alltags etc. kennen zu lernen und zu begreifen, um dann einem jeden gemäß seiner privaten Spezifika einen Platz auf der Bühne und im Rahmen von Ravenhills Skript zu schaffen. In ihrer Unterschiedlichkeit hinsichtlich Bewegung, Stimme, Gesicht, Akzent, Gebärde können so Figuren bzw. Fragmente von Figuren entstehen, und zwar abseits eines dominanten Textkonvoluts.

„Es geht (nämlich) um das Ziel „Menschendarstellung“ auf der Basis literarischer Rollenentwürfe, also (um) konstruierte Bilder und Interaktionen von Menschen. Es geht um Kunstfertigkeit (des Schauspielers / der Person auf der Bühne), um (dessen) Virtuosität in der Beherrschung des Körpers, um die Steuerung und Kontrolle seines Ausdrucksverhaltens, und es geht schließlich um (seine) Person, um

⁸⁶ Ebenda (S.309)

das, was er mitbringt, [...], aber auch um seine sog. Aura und sein schauspielerisches Image, also seine Mediengeschichte.“⁸⁷

Auch wenn die Kategorie Figur in zeitgenössischen Schreib- und Inszenierungsstilen desemantisiert, desemiotisiert und dekonstruiert wird, heißt das noch lange nicht, dass die Figur als solche obsolet geworden ist. Sie erfährt lediglich, wie schon zu sehen ist, auf Grund der Schwerpunktsverlagerung hin zur Individualität des Schauspielerkörpers eine radikale Neudefinition:

„Figur wird nicht länger durch innere Zustände bestimmt, die der Schauspieler / Performer mit seinem Körper zum Ausdruck bringen muss. Figur ist vielmehr das, was durch die performativen Akte hervor- und zur Erscheinung gebracht wird, mit denen der Performer seine individuelle Körperlichkeit hervor- und zur Erscheinung bringt. Wenn die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die individuelle Physis des Performers in ihrer je spezifischen Materialität gelenkt wird, so heißt das nichts anderes, als dass sie auf die Bedingung der Möglichkeit dafür gelenkt wird, dass in einer Aufführung überhaupt so etwas wie eine Figur in Erscheinung treten kann.“⁸⁸

Die Figur wird also mittels des Körpers immer wieder neu erfunden und anders konkretisiert. Dieser Findungsprozess wird umso gewichtiger, je unkonkreter die Textvorgabe im Hinblick auf eine bestimmte Figur ist. Gibt es kaum Material, an welchem sich die charakterliche Gestaltung einer Figur festmachen lässt⁸⁹, wird das persönliche Erscheinungsbild, der Charakter des Schauspielers und dessen eigener Zugang zu dem Stücktext zur ausschlaggebenden Komponente, was die Figurenanlage betrifft. Dabei kann der Körper als Widerstand und als Entsprechung zur Figur, als unkontrollierbare und beherrschbare Größe, als Zeichen und als Zweideutigkeit, auch als Frage, was denn ein Mensch sei, und wie er sich begreift, in Erscheinung treten. Zentral ist, dass weder fingierte Figur oder Rolle noch die real

⁸⁷ Kurzenberger, Die Verkörperung der dramatischen Figur durch den Schauspieler In: Berg, Hügel, Kurzenberger [Hrsg.], Authentizität als Darstellung (S.108)

⁸⁸ Krämer, Performativität und Medialität (S.105)

⁸⁹ Siehe „pool (no water)“ als „text für performers“

anwesende Körperlichkeit des Schauspielers, noch sein, wie auch immer gedachtes Selbst, feste Größen sind.⁹⁰ In diesem Sinne vollzieht „der Schauspieler Prozesse der Verkörperungen. In diesen Prozessen wird der Leib ein anderer. Er transformiert sich, schafft sich neu und ereignet sich.“⁹¹

In Anlehnung an Merleau-Ponty findet erst durch den Körper ein möglicher Zugang zur Wirklichkeit und zur Erfahrung eben dieser statt. Auf der Bühne können also durch, mit und über den Körper Exempel von möglichen Verhältnissen zur Realität durchgespielt werden, wobei sie, indem uns der Körper des Darstellers als solcher bewusst wird, ihren Authentizitätsgrad erhöhen. Nicht die perfekte Imitation einer fiktiven Figur im Sinne einer von aussen lesbaren klar durchstrukturierten Zeichenmatrix jenseits der Leiblichkeit des jeweiligen Schauspielers, sondern gerade dessen explizites, „unmaskiertes“, persönlich wirkendes Auftreten als ganz individueller und besonderer Mensch macht die dargestellte Figur für uns zugänglich. Dies geschieht, auf Grund unserer täglichen Erfahrung, nur über die eigene Leiblichkeit mit der Wirklichkeit spürbar verbunden zu sein. Daraus folgt:

„Die These lautet, dass der Körper erst in der Performanz als essentieller Erfahrungsraum hergestellt wird. Erst der Glaube an die Wirklichkeit „Körper“ und dessen Einzigartigkeit, erst die „Illusio“ (Bourdieu) des eigenen Körpers als Identität, erst die Imagination des Körpers als Ganzheit (Lacan), lässt den Körper zum Ort der Wirklichkeitsprüfung werden. [...] Das instrumentelle und reflexive Verhältnis zum eigenen Körper, die Empfindung eines Körper-Habens, ist demnach das Produkt eines Wirklich-Werdens von Körperfiguren der Moderne. [...] Verkörperung wäre demnach der Modus der Generierung von Praxis, die Semantisierung des Körpers wäre ihr Effekt.“⁹²

⁹⁰ Vgl. Kurzenberger, Die Verkörperung der dramatischen Figur durch den Schauspieler In: Berg, Hügel, Kurzenberger [Hrsg.], Authentizität als Darstellung (S.114)

⁹¹ Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen (S.158)

⁹² Vgl. Klein, Körper und Theatralität In: Fischer-Lichte [Hrsg.], Diskurse des Theatralen (S.43f)

1.2.1. Bedeutung für die Theaterpraxis und den Probenprozess

Während des Probenprozesses zu „pool (no water)“ stellte sich den Schauspielern nun die Aufgabe, mit genau jenem neuen Verständnis von Figur und des damit verbundenen Postulats, die eigene Persönlichkeit verstärkt auf der Bühne zu zeigen, umzugehen. Die gewöhnliche Arbeit an einer Rolle bis hin zur fertigen „klassischen“ Figur war in diesem Fall nicht von Nutzen. Es galt die durch das folgende Zitat beschriebene dualistische Struktur im Hinblick auf den Umgang des Schauspielers mit seinem Körper und seiner Figur zu überwinden:

„Die Verortung des Körpers als Mittel, Objekt oder Agent von Darstellung rekuriert auf die für die Moderne charakteristischen binären Oppositionen, in diesem Fall vor allem auf die Dichotomie von Subjekt-Objekt, auf das Verhältnis von Körper und Geist, von Körper und Selbst, von Körper und Ich-Identität. Der Körper ist hier in ein Hierarchie- und Machtverhältnis gesetzt. [...] So ist der Körper als Darstellungsmittel in ein instrumentelles Verhältnis zum Selbst gesetzt, das Ich verfügt über den Körper, nutzt ihn zur Inszenierung des Selbst oder zur Repräsentation einer Idee, Weltanschauung oder des sozialen Status. Die Figur des Körpers als Darstellungsobjekt formuliert ein noch deutlicheres Herrschaftsverhältnis: Der Körper ist, um es radikal zu formulieren, Opfer von Inszenierungsstrategien, er verfügt nicht über Eigeninitiative, er wird eingesetzt. Die Figur, die den Körper als Ausstellungsstück beschreibt, unterteilt zudem den Körper in ein Innen und ein Außen. Ausstellungsstück ist die Körperhülle, oder in der Begrifflichkeit von Richard Sennett: der öffentliche Körper, der überhaupt erst in der Moderne mit der Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit die historische Bühne betrat.“⁹³

Stattdessen wurde der Darsteller⁹⁴ dazu angehalten, den Mut aufzubringen, seine Maske zur Seite zu legen, und sich selbst zu reflektieren als das, was er in dieser extremen Situation, in der er sich befindet, darstellt. Die Möglichkeit innerhalb der

⁹³ Ebenda (S.40)

⁹⁴ Siehe in diesem Rahmen auch die theoretischen Grundgedanken von Richard Schechner.

Schutzhülle „Figur“ zu agieren, existiert nicht mehr, wodurch auch die Forderung, den eigenen Körper in etwa so zu beherrschen wie der Musiker sein Instrument nicht mehr als die zentrale schauspielerische Fähigkeit verstanden wird.⁹⁵ Die Darstellung der Schauspieler erschöpft sich nicht mehr im gekonnten Präsentieren fertiger Charaktere, für deren Wahrnehmung der Zuschauer nur die richtigen bereits vorfindlichen Rezeptionsregister ziehen muss.⁹⁶

Diese andere „figurlose“ Art zu spielen erwies sich jedoch für die Schauspieler als eine nicht so ohne weiteres erfüllbare Herausforderung. Häufig merkten diese während der Proben an, ihre Figur noch nicht gefunden zu haben, oder noch nicht zu wissen, wo das Zentrum der Figur liege. Diese Einstellung „impliziert das Verfahren jener „alten Schauspielkunst“, die Figur „aus einer Zusammenschau im großen Ganzen“ gewinnen und dabei ihre Seelentiefe ausloten zu wollen, anstatt etwa im Sinne der „neuen Schauspielkunst“ Brechts „leer“ anzutreten, um die Figur Schritt für Schritt aus der Abfolge ihrer Interaktionen und vor allem in ihren Sprüngen und Widersprüchen zu entdecken bzw. zusammenzusetzen.“⁹⁷

Und gerade, um diese „Leere“ zu erreichen, war die Regie stets darauf bedacht, immer wieder, sobald ein Schauspieler im Glauben war, seine Figur gefunden zu haben, ihm diesen scheinbar Sicherheit gebenden Boden schonungslos zu entziehen und ihn damit kontinuierlich auf sich selbst zurückzuwerfen. Der Fokus richtete sich schliesslich stärker auf die einzelnen Persönlichkeiten und deren kulturell und sozial eingeschriebenen Verhaltensweisen, Reaktionen und Emotionen, als auf deren zeichenhafte Funktionen auf der Bühne. Und dies um so mehr, als bei dieser Inszenierung das Thema der Körperlichkeit und deren individueller Unterschiedlichkeit nochmals radikaler ins Zentrum gestellt wird: sowohl der Tänzer durch seine meisterhafte Körperbeherrschung als auch der Maler durch sein körperlich völlig unprofessionelles, sehr natürliches Auftreten unterstreichen ihre jeweils ganz eigene Körperlichkeit einmal mehr und heben sich damit dezidiert von den anderen Performern bzw. den Schauspielern ab.

⁹⁵ Vgl. Roselt, Schauspieltheorien – Seelen mit Methode

⁹⁶ Vgl. ders., In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater In: Ludwig [Hrsg.], (S.175f)

⁹⁷ Kurzenberger, Die Verkörperung der dramatischen Figur durch den Schauspieler In: Berg, Hügel, Kurzenberger [Hrsg.], Authentizität als Darstellung (S.109f)

Schließlich sollen die Handlungen des Schauspielers nicht mehr primär die Handlungen einer fiktiven Figur vorführen, sondern den Moment der Darstellung durch den Schauspieler selbst dramatisieren. Ganz explizit wird dies bei dem „Handtanz“, welchen der Tänzer ausführt. Die Handlung oder Erzählung vollzieht sich bei diesem Beispiel am und mit dem Körper des Darstellers, fernab von gesprochener Sprache oder konkreter Figurenzeichnung. Ziel ist es nicht, die perfekte Illusion zu kreieren. Vielmehr geht es darum, Handlungen auszuführen, reale Körper zu präsentieren und dadurch neue Erfahrungsräume mit den Zuschauern zu kreieren.⁹⁸

„Körper sind nicht ausschließlich beherrschbare Ausdrucksmedien und virtuose Körperinstrumente, sondern führen den Eigensinn und die Widerständigkeit des Körpers vor, der eben nicht nur Mittel, sondern auch Hindernis sein kann. Auftritte des Nicht-Perfekten stehen in krassem Widerspruch zum schauspielerischen Ideal von Kontrolle und Beherrschbarkeit des Körpers. Das Nicht-Perfekte spielt mit dem Risiko des Scheiterns, der Gefahr der Peinlichkeit und des Bloßstellens. Scham als intersubjektives Erleben bedingt so das Verhältnis von Zuschauern und Darstellern.“⁹⁹

„Schauspielerinnen und Schauspieler werden zu Helden und Heldinnen des postdramatischen Theaters, nicht weil sie in der Rüstung einer Figur fremde Schicksale vorführen, sondern weil sie durch die Aufführung in Ausnahmezustände versetzt werden und sich diesen für die Zuschauer aussetzen.“¹⁰⁰

Dass der Schauspieler sich nur momentweise in einer Figurenhülle befindet, also auch als „ein Anderer“ erlebbar wird, der seine Abständigkeit zu dieser Figurenhülle sichtbar zeigt, ist Indiz für eine Art zeitgenössisches Paradox des Schauspielers.¹⁰¹ Der Zuschauer stellt fest, dass Figur bzw. Rolle und Schauspieler sich nicht mehr nahtlos zu einem Ganzen synthetisieren lassen. Bei gewissen Handlungen bleibt der

⁹⁸ Vgl. Roselt, Schauspieltheorien – Seelen mit Methode

⁹⁹ Ebenda (S.378f)

¹⁰⁰ Vgl. ders., In Ausnahmezuständen. Schauspieler im postdramatischen Theater In: Ludwig [Hrsg.], (S.175f)

¹⁰¹ Vgl. ebenda (S.171)

Ursprung eben dieser verborgen. Es bleibt unklar, ob es sich um eine Rollen-, oder Inszenierungsvorgabe handelt oder um das individuelle Verhalten des Akteurs. Das macht Figur bzw. Rolle und Schauspieler häufig ununterscheidbar. Die Darsteller führen nicht ihre Charaktere vor, wie eine neue Garderobe, sondern sie sind immer zugleich als ihr eigenes Material präsent. Teilweise setzen sie sich selbst wie bei zeitgenössischen Performances, in welchen sich der Künstler zum Beispiel vor den Augen des Publikums gefährlich viel Schmerz zufügt, zu beobachten ist, aufs Spiel und stellen sich so auf die Probe.¹⁰²

Folgende Grundstruktur wird charakteristisch für ein Theater, das den Körper und die Persönlichkeit des Schauspielers verstärkt wahrnimmt:

„Eine Aufführung befinde sich „zwischen einem Feld der einfachen und einem der doppelten Negation“, was ein „Feld der grenzenlosen Möglichkeiten“ sei, „da es weder von der realen Person (die er (nämlich der Schauspieler) nicht ist) noch von der verkörperten Person (die er nicht-nicht ist) besetzt. Die Darstellung eines Schauspielers liegt zwischen der Leugnung, ein anderer zu sein (Ich bin ich), und der Leugnung, kein anderer zu sein (Ich bin Hamlet).“¹⁰³

Deutlich hervorheben möchte ich hier nochmals, dass es bei der von mir beschriebenen neuen Form von „Verkörperung“ nicht darum gehen kann, der semiotischen oder der phänomenalen Ebene die Vorherrschaft einzuräumen. Der Körper ist auf der Bühne nämlich immer als Medium und Instrument, Produkt und Produzent von Wirklichkeit zeitgleich präsent. Die Ebenen sind folglich parallel zueinander existent und meistens so stark ineinander verwoben, dass eine klare Grenzziehung nicht möglich ist. Je nach dem, worauf gerade das Gewicht liegt, scheint einmal die eine, das andere Mal die andere Ebene stärker in den Vordergrund zu rücken.

¹⁰² Ebenda

¹⁰³ Kurzenberger, Die Verkörperung der dramatischen Figur durch den Schauspieler In: Berg, Hülge, Kurzenberger [Hrsg.], Authentizität als Darstellung (S.113f)

Interessant werden deshalb genau jene Momente, in welchen durch Gewichtsverlagerungen und Bedeutungsverschiebungen die Änderung der Fokusausrichtung merklich hervortritt. Hier wird die Grundeigenschaft des Theaters, Behauptungsvorgänge zu produzieren, in ihrer Mechanik offen gelegt.

1.3. Der Mechanismus der „Verkörperung“ wird zum Thema der Inszenierung durch ein ausgestelltes Spiel mit den Rollen

Genau diese Mechanik stellt die Inszenierung als solche aus, macht sie formal und inhaltlich zum Thema und für den Zuschauer nachvollziehbar. Auf der einen Seite kann der Zuschauer den Schauspieler dabei beobachten, wie er bewusst die Möglichkeiten theatraler Zeichenhaftigkeit im Sinne der inhaltlichen Vermittlung einsetzt.¹⁰⁴ Auf der anderen Seite stellt sich der Schauspieler selbst

„als theatral gewachsenes Individuum aus, rückt also vor uns Zuschauenden in Distanz zu seinem eben Präsentierten, macht also den Theatralisierungsprozess als vom Menschen, nicht nur im ästhetischen Sinne, selbst geschaffene Schöpfung transparent, sondern verweist durch diesen Vorgang auch auf die anthropologische Komponente des Theatralitätsbegriffs.“¹⁰⁵

Durch das Hin- und Herwechseln „zwischen theatraler Figur und eigenem Wesen kommt die Frage auf, in wie weit eben nicht nur die bewusst repräsentierte Figur, sondern auch die eigene Persönlichkeit innerhalb des Versuches der Authentizität auf theatralen Mechanismen basiert. Es stellt sich die Frage, ob der Mensch überhaupt frei von Theatralität agieren kann.“¹⁰⁶ Unserer Subjektivität und Subjektvorstellung werden nicht theatral fiktionale Konstruktionen schlüssiger Figuren als Abbild oder Spiegelung einer Realität gegenübergestellt. Stattdessen wird auf der Bühne Subjektsein und Selbstsein als ein ständig in prozessualen Strukturen Miteinbegriffenes verstanden.

¹⁰⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Inszenierung von Authentizität

¹⁰⁵ Ebenda

¹⁰⁶ Ebenda

1.3.1. Rollenspiel durch Intermedialität

In einem Rekurs auf die intermedialen Strukturen, die Hartmanns Inszenierung wie in Punkt D2¹⁰⁷ ausgeführt charakterisieren, möchte ich im Folgenden konkrete Beispiele nennen, die das Hin- und Herwechseln zwischen theatraler Figur und eigener subjektiv empfundener Identität thematisieren.



Abbildung 4

1.3.1.1. Figuren als Splitterwerk (Video)

Figuren existieren nur noch als Momentaufnahmen. Wenn zum Beispiel der Schauspieler Oliver Masucci vor der Kamera den Manager, die PR-Frau und den Galleristen der „Sie“ spielt, präsentiert er nur für Sekunden diese jeweilige Figur. Er sucht sich ein für jede dieser Figuren bezeichnenden Gesichtsausdruck, welchen die Kamera aufnimmt und für wenige Momente auf eine Leinwand projiziert. Nur noch eine winzig kleine Facette der dargestellten Figur bleibt übrig.¹⁰⁸ „Der Bezug zu einer

¹⁰⁷ Vgl. Kapitel D 2 (S.33ff)

¹⁰⁸ Ohne die Kamera als Hilfsmittel wäre eine derartig kurze Verkörperung einer Figur seitens eines „live-agierenden“ Schauspielers kaum sichtbar.

Figur erscheint nur noch akzidentiell.“¹⁰⁹ Der Schauspieler selbst wird daher durch die rasend schnelle Verwandlung von einer in die nächste Figur als Individuum interessant: Eine Persönlichkeit, die sich permanent andere Rollen aneignen kann und allein über seine Physis er selbst zu bleiben scheint. Damit wird zusätzlich Bezug auf ein heutiges Menschenbild genommen, welches den Menschen und sein Selbst nicht mehr als Ganzes, sondern als Konstrukt von Diskursen, als ständig sich Wandelndes, als in immer neue und andere Teile sich aufsplitterndes Ich ansieht.¹¹⁰

„Es sind eher noch Exzerpte aus Lebensläufen, die sich als Ganzes, als Einheit nicht mehr erzählen lassen; Lebensläufe, die als „Bastelexistenzen“ in der postmodernen Lebenswelt geführt werden. Jenes Modell von Individualität am Ende des 20. Jahrhunderts also, das Niklas Luhmann als Nachfolgemuster der modernen Copy-Existenz mit dem Begriff des Lebenslaufs als „Karriere“ beschrieben hat: d.h. als ein „sich selbst ermöglichender Verlauf“ einer Biographie, die gerade durch die kontingente Selektion ihrer Elemente zur „Artikulation von Individualität in der Zeit“ dienen kann.“¹¹¹

Ein weiteres Beispiel für das Thema Rollenspielen und Identitätszersplitterung zeigt die Schauspielerin Catrin Striebeck: als „Sie“ liegt Striebeck verwundet und bewusstlos auf einem Krankenbett. In dieser Rolle bleibt sie als Videostill auf der Leinwand anwesend, wenn sie sich wenige Augenblicke später wiederum in der Rolle eines Gruppenmitglieds gemeinsam mit ihren Mitstreitern über das weitere Vorgehen unterhält. Figuren sind nur noch als angerissene Bilder ihrer selbst sichtbar.

Über diese Form von intermedialen Inszenierungsstil wird es möglich, zeitgleich verschiedene Figuren darzustellen, die von ein und derselben Schauspielerin verkörpert werden. Der Schauspieler kann mit einer ebenfalls von ihm verkörperten Rolle in Konversation treten und so in gewisser Weise mit sich selbst spielen. Dies zeigt nochmals die unendliche Vielfalt der möglichen Rollenbildung eines einzelnen Subjekts. (siehe Abbildung 4)

¹⁰⁹ Richard Schechner zitiert nach Krämer, Performativität und Medialität (S.154f)

¹¹⁰ Vgl. Kapitel B (S.13f)

¹¹¹ Fischer-Lichte, Horizonte und Emanzipation In: Balme, Hasche, Mühl-Benninghaus, [Hrsg.], Horizonte der Emanzipation – Texte zu Theater und Theatralität (S.26)

1.3.1.2. Der Schauspieler als Schauspieler

Da die Bühne eine Art Laborsituation ist, welche immer wieder erneut für die einzelnen Situationen umgestaltet werden muss, werden die Schauspieler neben ihrem Dasein als Akteure dazu gebraucht, Kameras zu verschieben oder Requisiten anders anzuordnen. Dabei kommunizieren die Schauspieler zum Beispiel mit dem Kameramann und zwar jenseits einer Rolle oder Figur, da sie ja in diesen Momenten eben nicht im Dienste einer Figur oder Rolle agieren. Als „sie selbst“ helfen sie mit, die neue Raumsituation zu schaffen. Vor den Augen der Zuschauer sind sie also dezidiert als „sie selbst“ tätig, wobei natürlich fraglich bleibt, was dieses „Selbst“ eigentlich meint, angesichts der Tatsache, dass heutzutage nicht mehr davon ausgegangen werden kann überhaupt außerhalb von Rolle und Spiel existieren zu können.

Die phänomenale Ebene und das physische Erscheinungsbild des Schauspielers rücken hier klar in den Vordergrund der Wahrnehmung, da eine Figur bezogene Zeichenbildung und -aussendung nicht zu erwarten ist.



Abbildung 5

1.3.1.3. Der Schauspieler neben Maler, Tänzer und Musiker

Die Körper des Musikers, des Malers oder auch der auf der Bühne sitzenden Souffleuse werden vom Zuschauer anders erlebt und gesehen als die Körper der Schauspieler und des Tänzers. Es stehen sich gewissermaßen zwei Sphären zeitgleich gegenüber.

Auffällig ist hierbei, dass Maler, Musiker und Souffleuse auf der einen Seite als Mitglieder der in der Geschichte etablierten Figurengruppe funktionieren, auf der anderen Seite aber auf Grund ihrer wenigen Textpassagen und vor allem wegen ihrer eigenen Profession, die das zentrale Merkmal ihrer Präsenz sind, außerhalb des Schauspielens in ihrer „echten“ Identität existieren. Hier entsteht ein Paradoxon. Nur weil Maler, Musiker und Souffleuse in ihrer „Echtheit“ (im Sinne ihrer Profession verstanden) auf der Bühne agieren, sind sie besondere Mitglieder der Gruppe, die zur Ausgestaltung des Textes Erhebliches beitragen. Sie sind nur in ihrer und allein durch ihre Anwesenheit mit speziellem Persönlichkeits- und somit zugleich Figurenmerkmal in diesem Kontext bedeutungsträchtig. Dargestellte Figur und Persönlichkeit des Darstellers fallen in diesem Moment stärker zusammen, da keine Distanz zu dem auf der Bühne dargestellten Individuum, so wie es der Schauspieler üblicherweise verdeutlichen kann, wahrnehmbar ist.

Alle drei sind basierend auf dem eigenen Wesen eine Figur. Sie wechseln im Verlauf des Stückes ihre Figur im Vergleich zu den Schauspielern nicht dezidiert, da weder der eigene Körper noch der Geist darauf trainiert sind, sich im Sinne einer fremden oder imaginierten Identität permanent umformen zu lassen. Der Schauspieler hat professionelle Mittel zur Verfügung, mit welchen er die Figurensplitter zeigen kann. Diese Möglichkeiten haben die „Laiendarsteller“ (Maler, Souffleuse etc.) nicht, zumindest nicht in jenem professionellem Maße. Dadurch drängen sich bei letzteren Persönlichkeit und äußere Erscheinung eindeutig mehr in den Vordergrund als die „gespielte“¹¹² Figur.

¹¹² Natürlich sind Maler, Musiker und Souffleuse auch als solche zu begreifen.

1.3.2. Rollenspiel als anthropologische Grundkomponente

Die Mechanik des Rollenspiels und des Ein- und wieder Auftauchens in eine Figur ist, wie schon erwähnt, nicht nur für das Theater bedeutsam, sondern nimmt gleichzeitig auf unser menschliches Dasein überhaupt Bezug, welches heute mehr denn je von Rollenspiel und Rollenwechsel dominiert wird. Helmut Plessner zieht folgende Parallele:

„In jeder [Rolle] manifestiert sich der Mensch auf eine zugleich unmittelbare und vermittelte, natürliche und künstliche Weise. Darum sagen sie uns in einem etwas über den Schauspieler und seine Kunst und über die menschliche Natur, deren Darstellungsfähigkeit als Gabe der Verkörperung im Schauspieler gesteigert hervortritt, die als Darstellbarkeit menschlichen Seins durch die Verkörperung sichtbar wird.“¹¹³

Auch wenn Plessner die Arbeit des Schauspielers immer noch aus dessen Verhältnis zur Rollenvorgabe heraus versteht, weist er in diesem Zitat dem Schauspielen eine anthropologische Grundkomponente zu: „Das Spiel des Darstellers macht uns die Bedingungen menschlichen Daseins bewusst, analysiert diese in der Schöpfung der Figur, die er auf die Bühne bringt, und gewinnt damit die Bedeutung eines anthropologischen Experiments.“¹¹⁴ Dies geschieht in besonderer Weise dadurch, dass in der Schauspielkunst der produzierende Künstler sich nicht von seinem Material ablösen kann. Er bringt sein Werk im Material der eigenen Existenz hervor.¹¹⁵ Die Spannung, die zwischen phänomenalen Leib des Darstellers und der Darstellung der Figur automatisch entsteht, macht Schauspielen zu einer Art „Menschsein“ unter verschärften Bedingungen:

„Als das Verhältnis seiner selbst zu sich ist der Schauspieler die Person einer Rolle, für sich und für den Zuschauer. In dieser Verhältnismäßigkeit wiederholen Spieler und Zuschauer jedoch nur die

¹¹³ Plessner, Zur Anthropologie des Schauspielers (S.210f)

¹¹⁴ Ebenda (S.216)

¹¹⁵ Vgl. Krämer, Performativität und Medialität (S.141)

Abständigkeit des Menschen zu sich und zu einander, die ihr tägliches Leben durchdringt, eine Abständigkeit allerdings, die – verführt sie auch zum Spiel und behält sie auch latent Spielcharakter – die Basis seines Ernstes bleibt. Denn was ist schließlich dieser Ernst der Alltäglichkeit anders als das Sich-einer-Rolle-verpflichtet-Wissen, welche wir in der Gesellschaft spielen wollen?“¹¹⁶

Wir entwickeln für unser Leben je nach gesellschaftlichem und sozialem Umfeld Bildentwürfe, denen wir nacheifern, indem wir sie vor dritten und vor uns selbst zu verkörpern versuchen. Von der schauspielerischen Aktion her gedacht, die letztlich denselben Vorgang praktiziert, erkennen wir die Alltäglichkeit und Lebensnotwendigkeit dieses ursprünglich für theatral gehaltenen Prozesses. Wir begreifen, dass wir dazu in der Lage sind – und das ist der zentrale Punkt, welchen das „Schauspielen“ (und in diesem Fall, die spezielle Art und Weise der Inszenierung von „pool (no water)“) vor Augen führen kann – uns zu uns selbst in Distanz zu setzen. Wir beobachten das eigene Verhalten und justieren dieses je nach gewünschter Aussenwirkung nach. Zusammenfassend lässt sich nochmals mit Plessner sagen:

„Mit der Entdeckung seiner Selbst, diesem Über-sich-hinaus-Sein, dieser fatalen présence à soi hat der Mensch seine Freiheit gewonnen und die ungebrochene Sicherheit seiner Animalität verloren. Zwischen Natur und Gott, zwischen dem, was kein Selbst ist, und dem, was ganz Selbst ist, steht der Mensch, der sein Selbst präsentiert. Er besitzt weder die ungehemmte Präzision der Marionette bzw. die Instinktsicherheit des Tieres noch die vollkommene Ursprünglichkeit unfehlbarer Verwirklichung. Er ist gebrochene Ursprünglichkeit, die nicht über sich selbst verfügt. Er fällt nicht mit dem zusammen, was er ist: dieser Körper, dieses Temperament, diese Begabung, dieser

¹¹⁶ Plessner, Zur Anthropologie des Schauspielers (S.212f)

Charakter, insofern als er sie, sich von ihnen distanzierend, als dieses ihm gegebene Sein erkennt.“¹¹⁷

1.3.3. Rollenspiel als inhaltliches Thema des Stückes

Wie schon angedeutet, ist heute jeder Einzelne innerhalb unserer Gesellschaft damit beschäftigt, Bilder von sich zu entwerfen beziehungsweise sich als Schöpfer eines erstrebten Selbstbildes zu betätigen.

„Jeder Mensch trägt, wenn auch vage und kaum bewusst, ein Ideal von sich in der Seele, dem er entsprechen möchte. Und wiederum (oft ohne dass er das weiß) sucht er sich zu überzeugen, dass er diesem Ideal entspräche. Sicherlich hat Robinson auf seiner Insel nicht bloß vegetativ dahingelebt; er fühlte sich als Held und kühner Jäger, hat sich Beifall geklatscht, wenn ihm ein guter Schuss gelang, kurz, er hat eine Rolle gespielt, zum mindesten vor sich selbst, wenn nicht vor einem imaginären Publikum. – All das kompliziert sich noch außerordentlich, sobald wir den Menschen nicht in Einsamkeit, sondern innerhalb gesellschaftlicher Beziehungen sehen. Denn die anderen sind nicht bloß passive Zuschauer, sie stellen höchst energische Forderungen an jeden, dem sie zuschauen. Sie verlangen zwar, dass man sie nicht betrüge; aber sie sind höchst erbost, wenn man nicht so ist, wie sie es fordern. Damit aber zwingen die Zuschauer ihr Objekt zum Schauspiel, sie zwingen ihm eine Rolle, vielleicht sogar mehrere Rollen nebeneinander auf.“¹¹⁸

Ein homogenes „Ichgefühl“ oder ein als Ganzes greifbares „Selbst“ kann heutzutage außerdem angesichts der verschiedenen diskursiven und medialen Felder, in welchen wir uns tagtäglich bewegen, nur noch schwer innerhalb des eigenen Ichs geschaffen werden. Zu groß und stark ist der Einfluss perfekter Menschen- oder Rollenbilder, welche vor allem über die mediale Vermittlung ausgewählter

¹¹⁷ Ebenda (S.216)

¹¹⁸ Ebenda (S.244f)

Biographien und Lebensentwürfe gestaltet werden und somit unsere Bildvorstellungen hinsichtlich unseres eigenen Selbst konstruieren. Es gibt keine einheitlichen Identitäten mehr, nur noch Bilder von diesen, die zu Utopien werden, und nur in Ansätzen erreicht oder gelebt werden können.

Plessners Theorie der Abständigkeit des Menschen zu sich selbst – das Theater in seinen besonderen medialen Eigenschaften mitinbegriffen – ist als grundsätzliche anthropologische Komponente zu betrachten, welche die Schaffung und Erfüllung (bis zu einem gewissen Grad) konstruierter Selbstbilder erst möglich macht. Notwendig wird dieser Mechanismus hauptsächlich deshalb, da der Einzelne nicht nur von Außen in Rollen gezwungen werden kann, sondern sich durch konstruierte Rollen, welche er in gewissen Kontexten verkörpert, auch eine gezielte Außenwirkung erhofft. Genauer beschreibt dies der Berliner Psychologe und Philosoph Richard Müller-Freienfels (1882-1949) in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts im Sinne einer so genannten „Dramaturgie des Lebens“:

„In unserer eigenen Konzeption von Selbstdarstellung stehen alle individuellen Versuche im Mittelpunkt, anderen mitzuteilen, wie man sich selbst sieht bzw. wie man gesehen werden möchte. Selbstdarstellung meint damit die Vermittlung faktischer Selbstbilder, durch die sich eine Person gekennzeichnet sieht, als auch potenzielle Selbstbilder, die eine Person anstrebt oder fürchtet. Faktische und potenzielle Selbstbilder werden zumeist durch konkretes Verhalten in sozialen Interaktionen vermittelt.“¹¹⁹

Ravenhill diskutiert diesen Aspekt auf inhaltlicher Ebene in „pool (no water)“. Die Gruppe von Freunden veräußert ihre Sehnsucht, ihre eigenen Identitäten so umzuformen, dass sie zukünftig derjenigen der zum Idol hochstilisierten Künstlerin gleichen.

Deren Lebensentwurf scheint auf Grund ihrer öffentlichen Anerkennung und ihres internationalen Ruhmes, also auf Grund ihrer Außenwirkung, attraktiv und erstrebenswert. Durch eine äußere Umgestaltung des eigenen Körpers

¹¹⁹ Laux, Spielhagen, Renner, Persönlichkeitseigenschaften als Selbstdarstellungsprodukte: Vom Ereignis zur Eigenschaft In: Fischer-Lichte [Hrsg.], Performativität und Ereignis (S. 245)

beziehungsweise des eigenen Erscheinungsbildes (Fitnesstrainer, Koch etc.) versucht die Gruppe verzweifelt Identitätsveränderungen herbeizuführen, in der Vorstellung dadurch dem ersehnten neuen Selbstbild näher kommen zu können (siehe Abbildung 6). Besonders ist dabei, dass die Figuren ihre „Rollensuchprozesse“ über die Sprache explizit und konkret kommunizieren, auch wenn sie ihre Ziele nicht erreichen. Stattdessen weisen sie dadurch auf ihr ständiges Scheitern im Versuch eine spezifisch intendierte Wirkung des eigenen Selbst nach Außen zu transportieren hin. Die Figuren entlarven sich in all ihrer Armseligkeit und Unzulänglichkeit. Der Glaube an eine perfekte Schaffung von Selbstbildern und die Vorstellung von deren glaubwürdigen Realisation werden entmythologisiert.



Abbildung 6

E 2. Die Wiederentdeckung des Körpers

„A rose is a rose is a rose“ - - -; theatral verwirklicht meint dies: Der menschliche Körper ist ein menschlicher Körper ist ein menschlicher Körper - - -. (...) Gegenstand der Aufführung sind die menschlichen Körper.“¹²⁰

2.1. Das Prinzip der „Verkörperung“ führt zur Wiederentdeckung des Körpers

Wir haben festgestellt, dass die Aufsplitterung / Auflösung klassischer Figurenkonzepte zu einem neuen Verständnis des Begriffes „Verkörperung“ führt: der Körper an sich bekommt eine höhere Gewichtung im Erzählprozess auf der Bühne zugewiesen und rückt so den Schauspieler als Individuum in den Mittelpunkt des Geschehens. Dass der Körper des Schauspielers nicht nur in seinen individuell phänotypischen Charakteristika eine neue und weit reichende Bedeutung erfährt, sondern auch im Rahmen von unterschiedlichsten Kreationen bestimmter medialer und realer Körperbilder zum Erzählmittel der Inszenierung an sich wird, soll im Zentrum dieses Kapitels stehen. Hans Thiess Lehmann analysiert diese Tendenz folgendermaßen:

„Indem der Körper nichts anderes als sich selbst vorzeigt, erweist sich die Abkehr vom Körper der Signifikanz und die Hinwendung zu einem Körper sinnfreier Geste (Tanz, Rhythmus, Anmut, Kraft, kinetischer Reichtum) als die äußerste denkbare Aufladung des Körpers mit einer das gesamte gesellschaftliche Dasein betreffenden Bedeutsamkeit. Er wird zum einzigen Thema. Von nun an müssen, so scheint es, alle Themen des Sozialen zuerst dieses Nadelöhr passieren, sie müssen die Form eines Körperthemas annehmen. Liebe kommt als sexuelle Präsenz vor, Tod als Aids, Schönheit als Körperperfektion. Das Verhältnis zum Körper wird faszinierte Beschäftigung mit Fitness, Gesundheit oder den – je nach dem Standpunkt faszinierenden oder unheimlichen – Möglichkeiten des „Technokörpers“.“¹²¹

¹²⁰ Ficher-Lichte, Die Entdeckung des Zuschauers (S.216f)

¹²¹ Lehmann, Postdramatisches Theater (S.165)

Auf der einen Seite ist der Körper also per se, so wie Lehmann beschreibt als „sinnfreie Geste“ auf der Bühne zu Gange und daher allein in dem, was er ist, aussagekräftig. Anders formuliert heißt das:

„Die Materialität des Dings nimmt, tautologisch gesprochen, in der Wahrnehmung des Subjekts die Bedeutung seiner Materialität an, das heißt seines phänomenalen Seins. Das Objekt, das als etwas wahrgenommen wird, bedeutet das, als was es wahrgenommen wird.“¹²²

Auf der anderen Seite ist der Körper auch Material, welches nicht als Instrument für die Darstellung einer durch den Stücktext vorgegebenen Figur verstanden wird, sondern Veränderungsprozessen ausgesetzt ist, und im Rahmen dieser physischen „Deformation“ aussagekräftig wird. Es werden also physische Signale benötigt und gesucht, sei es in der direkten oder medial vermittelten Darstellung, um Themen jenseits einer rein sprachlichen Vermittlung für den Rezipienten sinnfällig zu machen.

2.2. Der Körper des Schauspielers wird zum Erzählmittel neben der Rolle und der Figur

Als Ausgangspunkt für dieses Kapitel möchte ich zunächst folgende soziologischen Beobachtungen heranziehen:

„Der Körper ist ein darstellerisches Rahmungsmedium und ein „ausdruckstheoretisches“ Rahmungsobjekt. Die „Ausdruckssoziologie“ Goffmans entwirft ihn als im Handeln und Verstehen verschlüsselten und verschlüsselnden „Meta-Text“, der in den Kontexten beider behandelten Grundformen der Sinntransformation fungiert. Zum einen erscheint der körperliche Ausdruck als Haltepunkt und Medium der Authentisierung, der Verbürgung und Kontrolle von (Rahmungs-) Echtheit. Grundlage dieser Funktion sind alltagstheoretische Symptomvorstellungen, die davon ausgehen, dass der Körper eine Art „eingebautes, unverfälschbares Anzeigeninstrument darstellt. [...] zum

¹²² Fischer-Lichte, Emergenz von Bedeutung In: Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen

anderen tritt der Körper als System primärer Rahmungs- und Modulationszeichen in Erscheinung und Funktion; er weist gleichsam die Richtung des Verstehens.“¹²³

Im alltäglichen Leben wird der Körper also hauptsächlich auf zwei verschiedenen Ebenen wahrgenommen: auf der einen Seite sucht jeder Interakteur bei seinem Gegenüber nach unwillkürlichen Ausdruckselementen am jeweiligen Körper, in der Annahme und Hoffnung auf diese Weise „fälschungssichere“ Information zu bekommen. Auf der anderen Seite ist der Körper immer in gesellschaftliche Systeme und/oder bestimmte sinnfällige Kontexte eingebunden, so dass am und mit dem Körper auch bestimmte Intentionen nach außen getragen werden, welche die Interpretation des Getanen oder Gesagten stark beeinflussen. Beobachtet man Umgang und Wirkung des Körpers auf der Bühne, stellt man fest, dass jene beiden Ebenen dort als die Referenzsysteme aufscheinen, zwischen welchen sich die Darstellung des Körpers bewegt. Im Folgenden werden die Wirkungsgrade des Körpers in fünf verschiedenen Aspekten untersucht, als deren Grundlage die zwei so eben beschriebenen Referenzsysteme gelten.

2.2.1. Der individuelle Körper

„Nicht als Träger von Sinn, sondern in der Pheis und Gestikulation wird der Körper zum Zentrum. Das zentrale Theaterzeichen, der Körper des Schauspielers, verweigert den Signifikantendienst. Weithin stellt postdramatisches Theater sich dar als Theater einer autosuffizienten Körperlichkeit, die in ihren Intensitäten, gestischen Potentialen, in ihrer auratischen „Präsenz“ und inneren wie nach außen übermittelten Spannungen ausgestellt wird. [...] Indem Gegenwart und Ausstrahlung des Körpers entscheidend werden, wird er in seiner Zeichenhaftigkeit vieldeutig bis zur unauflösliehen Rätselhaftigkeit.“¹²⁴

¹²³ Willems, Inszenierungsgesellschaft (S.45f)

¹²⁴ Lehmann, Postdramatisches Theater (S.163)

Das postdramatische Theater führt auf das punctum nach Roland Barthes hin.¹²⁵ Der Fokus richtet sich auf eine opake Sichtbarkeit des Körpers, auf dessen unbegriffliche, vielleicht triviale Besonderheit, die man nicht benennen kann, die idiosynkratische Anmut eines Ganges, einer Geste, einer Handhaltung, einer Körperproportion, eines Bewegungsrhythmus, eines Gesichts.¹²⁶ Der Körper ist also

„Zeichenträger, Zeichenproduzent und Objekt entsprechender „Erkennungen“ (z.B. erster Eindrücke). [...] Sie [die Zeichentheorie des Körpers] thematisiert und entwirft an korporalen Zeichen festgemachte „Wesenhaftigkeiten“ wie das Lebensalter als Formen „sozialer Information“, die gleichsam Aussagen über die mehr oder weniger bleibenden charakteristischen Eigenschaften eines Individuums beinhalten. Derartige Information ist „reflexiv und verkörpert; das heißt, sie wird durch eben die Person, von der sie handelt, vermittelt und sie wird vermittelt durch körperlichen Ausdruck in der unmittelbaren Gegenwart derer, die sie empfangen.“¹²⁷

So werden bei Hartmanns Inszenierung von „pool (no water)“ alle beteiligten Darsteller bereits mittels des Kostüms¹²⁸ in ihren persönlichen, den so genannten „bleibenden“ Eigenheiten, die natürlich bis zu einem gewissen Grade immer auch gesellschaftliches Konstrukt sind, unterstützt. Der Maler tritt in seiner privaten Arbeitskleidung auf ebenso der Musiker oder die Souffleuse. Auch bei der Kostümierung der Schauspieler wurde teilweise darauf geachtet, deren Äußeres in Anlehnung an persönliche Charaktereigenschaften und alltägliche Erscheinungsformen zu gestalten. Als Vorlage für das Kostüm diente eben, und das ist hier der entscheidende Punkt, nicht primär eine auf Grundlage des Textes definierte Figur, sondern der individuelle Schauspieler beziehungsweise Darsteller selbst. Neben den Momenten, in welchen die Schauspieler völlig außerhalb eines theatralen Figurenfragments auf der Bühne stehen, ist bereits durch diese äußere Setzung spürbar, dass es für Momente zum Ziel wird, den Körper des Darstellers weniger als pure Information für eine Figur denn als eine Form von Mitteilung für den

¹²⁵ Punctum: das zufällige Detail, die Einzelheit, eine nicht rationalisierbare Eigenheit am Abgebildeten, ein undefinierbares Moment.

¹²⁶ Vgl. Lehmann, Postdramatisches Theater (S.163)

¹²⁷ Willems, Inszenierungsgesellschaft (S.43f)

¹²⁸ Kostüme: Karin Jud, Besetzungszettel (Anhang)

Zuschauer bedeutungsvoll zu machen. Diese Strömung auf dem zeitgenössischen Theater zeigt ein verstärktes Bestreben nach einer Auseinandersetzung mit der Anthropophanie in all ihrer unendlichen Vielfalt.

2.2.2. Der dramatische Körper auf der Bühne

Daran direkt anschließend vollzieht sich eine weitere Verschiebung innerhalb der Übermittlung eines dramatischen Vorgangs von der Bühne zum Publikum. Hat sich ursprünglich der dramatische Prozess zwischen den Körpern (Figuren) auf der Bühne ereignet, so vollzieht sich der dramatische (oder der postdramatische) Prozess heute eher an den Körpern der Darsteller.¹²⁹ Das bedeutet außerdem, dass eine Körperlichkeit als solche überhaupt erst in Folge eines performativen „Treatments“, eines prozessualen Handlungs- und Verhaltensablaufes, bewusst wird.

„Damit wird auf die Materialität des Körpers verwiesen, zugleich aber macht es deutlich, dass der menschliche Körper nicht ein Material wie andere Materialien darstellt, nicht beliebig bearbeitbar und formbar ist. Vielmehr haben wir es mit einem lebendigen, mit Bewusstsein begabten Organismus (*embodied mind*) zu tun, der sich beständig im Werden befindet, im Prozess einer permanenten Transformation. Für ihn kann es keinen Ist-Zustand geben, er kennt Sein nur als Werden, als Prozess der Veränderung.“¹³⁰

Im Fall von „pool (no water)“ werden solche Tendenzen hauptsächlich über Videoprojektionen und deren technische Verfremdungsmöglichkeiten aufgezeigt. Die Gruppe fällt in einen Drogenrausch. Die Schauspielerinnen Catrin Striebeck nimmt Koks zu sich, entkleidet ihren Oberkörper und überlässt sich ihrem Rausch. Zeitgleich wird sie von einem Kameramann abgefilmt. Auf der Leinwand erscheint zunächst ein relativ realitätsgetreues Abbild der Schauspielerin. Je exzessiver der Rausch wird, desto mehr Verfremdungseffekte mischen sich in das projizierte Bild. Zwar wird hier kein realer Körper einer physischen „Verformung“ unterzogen, dennoch aber wird

¹²⁹ Vgl. Lehmann, Postdramatisches Theater (S.363f)

¹³⁰ Fischer-Lichte, Diskurs des Theatralen (S.13)

über die ständigen Veränderungen des projizierten Körperbildes der Körper an sich in seiner wie von Erika Fischer-Lichte beschriebenen Materialität zum Thema.

2.2.3. Der Körper als Träger von Geschichte

„Der physische Körper, dessen gestisches Vokabular man noch im 18. Jahrhundert förmlich wie ein Text lesen und deuten konnte, ist im postdramatischen Theater eine Eigenrealität, die nicht diese oder jene Regung gestisch „erzählt“, sondern durch seine Präsenz sich als Einschreibungsort kollektiver Geschichte manifestiert.“¹³¹

Der Körper ist also sichtbarer Träger individueller¹³² und kollektiver Geschichte: Ein Träger, der ohne sprachliche Vermittlung auskommt. Sowohl die Vergangenheit eines Menschen bestimmt von einem gewissen familiären, sozialen, gesellschaftlichen und politischen Gebäude, in welchem der Einzelne seine Prägungen erfahren hat, als auch die Zukunft oder genauer die Vorstellungen und Sehnsüchte, welche per se einen zukünftigen Charakter implizieren, manifestieren sich im physischen Erscheinungsbild. Jenseits von Sprache wird der Körper zu der visuellen Ausformulierung nicht nur von persönlicher Biographie, sondern auch von historischen Momenten. Der Körper ist Mythos und zugleich Erinnerung, Zufluchtsort und zugleich Utopie. Er scheint, obwohl er die Materialität des anwesenden Subjektes ist und darstellt, keine Manifestation im rein Gegenwärtigen zu finden.¹³³

Untersucht man diesen Aspekt des ständig Werdenden genauer, stellt man fest, dass der Körper in einer Form von Doppelsichtigkeit existiert: er ist dazu in der Lage, Praxis zu produzieren¹³⁴, gleichzeitig aber auch schon immer ein durch Praxis Produzierter, also Produzent und Effekt von Praxis in einem. Michel Foucault spricht in diesem Zusammenhang einerseits von dem Körper als Effekt von Machttechnologien und andererseits vom Körper als Produktionsbedingung von

¹³¹ Lehmann, Postdramatisches Theater (S.166f)

¹³² Siehe Kapitel E 2.2.1. (S.70ff)

¹³³ Vgl. Klein, Körper und Theatralität In: Fischer-Lichte [Hrsg.], Diskurse des Theatralen (S.35)

¹³⁴ Siehe Kapitel E 2.2.2. (S.72f)

Macht.¹³⁵ Da der Körper in seinem Erscheinungsbild in heutigen performativen Theaterformen so wichtig wird, rückt Geschichte und geschichtliches Gewordensein jenseits eines Stücktextes auf einer weiteren assoziativer deutbaren Ebene in den Vordergrund. Es geht nicht so sehr um Fakten, sondern um Spuren und Symptome, welche Geschichte an einem Individuum hinterlassen kann. In dieser Konkretisierung auf den Einzelnen stecken immer auch Verweise auf einen allgemeingültigeren Kontext. Der Einzelne funktioniert in diesem Sinne als „pars pro toto“ für einen komplexen Geschichtszusammenhang.

Willems fasst die Bedeutung des Körpers für die Gesellschaft folgendermaßen zusammen:

„Der Körper ist Anlass und Gegenstand von Zivilisationsprozessen. Sie sind Möglichkeitsbedingungen oder Determinanten jeder Seite seiner Theatralität als „Rollen-Körper“, als „Zeremonial-“, oder „Ritual-Körper“, als „Strategie-Körper“, als „Rahmungs-Körper“ usw. Zivilisierungsprozesse führen zu einem Habitusensemble, dessen körperliche „Dimension“ Theatralität bedeutet (z.B. als „fleischgewordene“ Etiquette des Ausdrucks), bedingt (z.B. als Ressource strategischen und expressiv-modulatorischen Handelns) und motiviert (z.B. durch Gefühle der Scham, der Verlegenheit, des Stolzes usw).“¹³⁶

„Der Körper ist, korrelativ zu kulturellen (Trans-)Formationen und zu Zivilisierungsprozessen, ritueller Körper, Träger und Erzeuger ritueller Zeichen, Subjekt und Objekt ritueller (be-)Handlung.“¹³⁷ In Körpern, Körperausdrücken, Körperverhältnissen und Körperanordnungen manifestieren sich Ritualisierungen, welche Regeln, bestimmte Erkennungsmerkmale und gewisse Zeichensysteme für unser Interaktionsleben beinhalten und erkennbar machen.

¹³⁵ Vgl. Klein, Körper und Theatralität In: Fischer-Lichte [Hrsg.], Diskurse des Theatralen (S.41ff)

¹³⁶ Willems, Inszenierungsgesellschaft (S.43)

¹³⁷ Ebenda (S.47)

2.2.4. Der Körper als Produzent unbewusster Signifikation

Nachdem sich der Körper zu einem gewissen Teil immer der Kontrolle des Geistes und der vom eigenen Willen intendierten Verhaltensformen entzieht, kann der Darsteller nicht verhindern, dass er neben zielgerichteten Aussagen und konkreten Wirkungsabsichten, ihm unbewusste Bedeutungen aussendet:

„Doch sogar ein Schauspieler, der jede Nuance seines Ausdrucks bewusst geplant hat, kann unbeabsichtigte Signifikanten hervorbringen, welche Elemente der Aussage in eine Aufführung einbringen können, die er nie geplant hat und die ihm unbewusst bleiben.“¹³⁸

Dieses Schaffen „unbeabsichtigter Signifikanten“ findet sowohl auf der Ebene, des einzelnen Individuums als auch im Hinblick auf den eben skizzierten „geschichtlichen“ Rahmen statt.

Hinzu kommt, dass

„in der unmittelbaren Interaktion die Körper nicht nur materiell präsent und präsentiert, sondern auch permanent und spezifisch zum Handeln und Unterlassen gezwungen und zwingend sind. [...] In jeder Situation kann ein Mensch aufhören zu sprechen, aber er kann nicht aufhören, sich mit seinem Körper auszudrücken; „er muss damit entweder das Richtige oder das Falsche sagen, aber er kann nicht gar nichts sagen.““¹³⁹

Am deutlichsten wird dieser Mechanismus bei der Inszenierung von „pool (no water)“ nachvollziehbar, wenn man die Darsteller genauer unter die Lupe nimmt, welche keinen professionellen Umgang mit ihrem eigenen Körper als wandelbares und bedeutungsproduzierendes Instrument gewohnt sind. Vornehmlich übermittelt der Maler während seiner Tänze auf der Bühne seine eigene Körperlichkeit, die bei

¹³⁸ Esslin, Das Zeichen des Dramas

¹³⁹ Willems, Inszenierungsgesellschaft (S.48)

Zuschauenden ein gewisses Mass an Komik erzeugt, was dem Maler selbst jedoch kein bewusstes Anliegen gewesen ist.

2.2.5. Der mediale Körper

Haben die vorhergehenden Aspekte hauptsächlich den „realen“ Körper eines Darstellers in den unterschiedlichen Formen seiner Wirkungsmechanik untersucht, so soll im Folgenden der Blick auf den medial produzierten Körper gerichtet werden.

Die medial transportierten Körper sind jenseits einer direkten Interaktionsebene Gegenstand von Darstellungen und Diskurse, die den Körper nach den Regeln ihrer jeweiligen „Ordnung“, das heißt im Rahmen einer bestimmten Sinnsphäre, „aufführen“. Dies geschieht zwar fernab einer konkret greif- und fühlbaren Kommunikation, verläuft aber nicht ohne Referenzen und Rückwirkungen auf die alltäglichen Interaktionsstrukturen. Die Schemata und Regeln, die innerhalb medial entstandener Sinnsphären ausgebildet werden, haben Entsprechungen in den (sprachlichen) Diskursen über den Körper.¹⁴⁰

Die natürliche Körperlichkeit der Darsteller wird in der Inszenierung von Matthias Hartmann mit der medialen Entrückung von Körpern kontrastiert: durch direktes Abfilmen, durch die Verwendung von Körper-Photographien und schließlich durch das Übereinanderliegen dieser beiden Ebenen auf der Leinwand. Indem die Entstehungsmechanismen dieser Vorgänge transparent gemacht werden, kann der Unterschied zwischen „realem“ und „medial entrücktem“ Zustand des jeweiligen Körpers zeitgleich beobachtet und nachvollzogen werden.

Vor der Folie der medial vermittelten Körper, wird die natürliche Körperlichkeit in ihrer Besonderheit sichtbar. Zugleich regt dieser Prozess zu einer kritischen Reflexion in Bezug auf den Umgang mit unserem Körperbewusstsein im alltäglichen Leben an und macht auf die Distanz, die zwischen den Körpern entstanden ist, aufmerksam.

¹⁴⁰ Vgl. ebenda (S.49f)

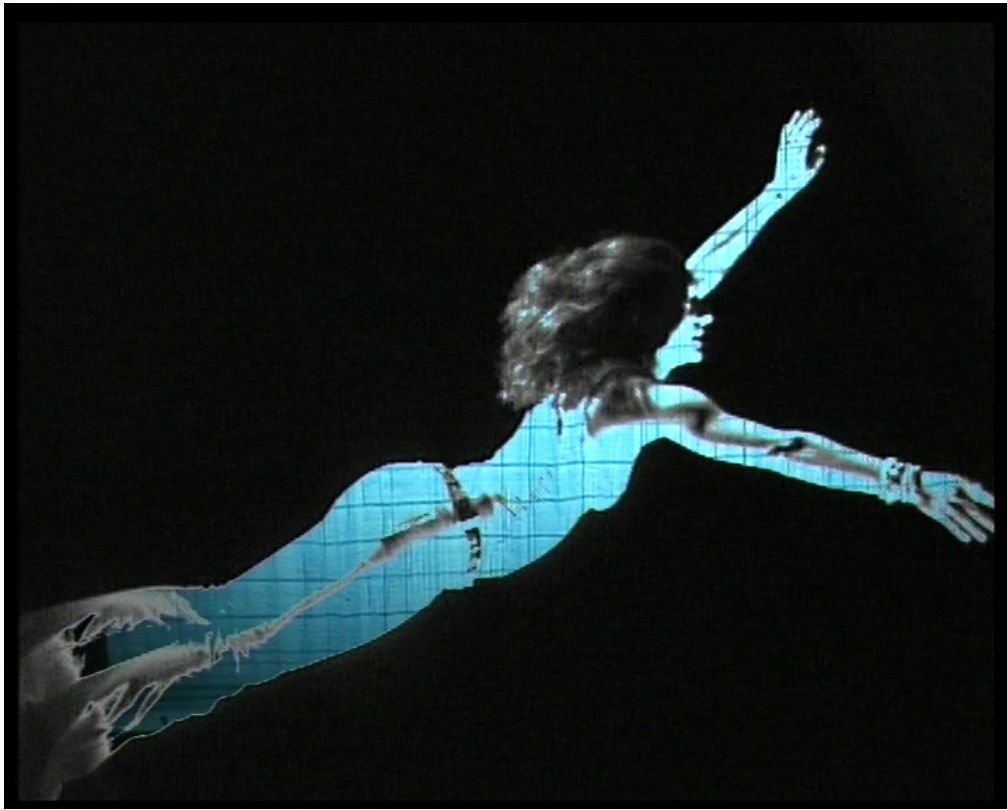


Abbildung 7

Dies verweist in Anlehnung an Norbert Elias auf den Prozess der Zivilisation, welcher als ein fortschreitender Abstraktionsprozess beschrieben werden kann, in dem der Abstand des Menschen zu seinem eigenen Körper und zum Körper anderer Menschen immer größer wird. Gerade mit der Ausbreitung der neuen Medien in unserem Jahrhundert hat dieser Prozess in gewisser Weise einen Höhepunkt erreicht: Die Körper verflüchtigen sich zu medialen Abbildungen, die sie trotz scheinbarer Nähe in ferne Distanz entrücken und jeglicher Berührung auf immer entziehen.¹⁴¹

Deutlich wird der Gegensatz an nachstehenden Beispielen:

Während die tatsächlichen Körper an die Koordinaten Raum und Zeit gebunden sind, können sich die life-aufgezeichneten Bilder frei in Raum und Zeit bewegen. So springt die Schauspielerin Catrin Striebeck in den Pool, in dem sie mittels Projektion und Beamerbewegung einmal über die Wände und die Decke quer durch den Raum fliegen kann (Siehe Abbildung 7).

Wenn der Schauspieler Maik Solbach sich auf der Bühne Heroin spritzt, entsteht folgender Prozess: da durch die mediale Übersetzung der Kamera der Vorgang des Spritzens detaillierter sichtbar wird, der Zuschauer folglich ungewollt nah an diesen

¹⁴¹ Vgl. Fischer-Lichte, Die Entdeckung des Zuschauers (S.219)

Prozess herangezogen wird, erlangt in der Wahrnehmung und Vorstellung des Zuschauers hauptsächlich der Körper als solcher, an welchem diese Aktion ausgeführt wird, eine gewisse Form von Bedeutung, die nicht primär im Sinne eines Zeichens verstanden wird. Der Zuschauer begreift den Körper in seiner phänomenalen Dimension. Gleichzeitig führt der Regisseur hier die Wahrnehmung des Zuschauers hinters Licht: der Vorgang des Spritzens wird nicht real ausgeführt, sondern mittels Maske, Video etc. perfekt nachgestellt, also nur zu einer scheinbar realen Aktion. Der Zuschauer reagiert so, als ob er diese Aktion real sehen würde¹⁴² und bemerkt erst gegen Ende die Künstlichkeit des Spritzens. Er wird unwillkürlich auf seine Reaktion zurückgeworfen und kann beginnen seine eigene Wahrnehmung und deren Folgen zu hinterfragen. Es gibt also eine weitere Stufe: der phänomenale Leib wird medialisiert und dadurch zur perfekten Illusion.

Hier arbeitet die Inszenierung auf den ersten Blick genau gegen eine Wieder- und Neuentdeckung des physisch individuellen Körpers auf der Bühne. Schliesslich werden über den Einsatz von Kamera und Projektion Bilder von Körpern geschaffen, die auf Grund der medialen Übersetzung zweidimensional und zu reiner Oberfläche werden. Der Körper wird ein Illusionärer. Er entschwindet als greifbares und fühlbares Material. Auf den zweiten Blick ermöglicht dies aber eine Sensibilisierung des Bewusstseins für Körper und Körperbilder an sich. Vor der Fläche der medialen Bilder und im Bewusstsein deren medial bedingten Manipulationsmöglichkeiten bis hin zur perfekten Illusion kommt der Körper in seiner Leibhaftigkeit nur noch plastischer zum Vorschein.

Gleichzeitig kann über den Einsatz von Projektionen und Kamera ein noch klareres Bild des individuellen Körpers des Schauspielers gezeigt werden: über das Abfilmen ist es möglich, dass die Darsteller nicht nur so präsentiert werden können, wie sie sich sehen wollen, sondern auch so, wie sie sich selbst nicht sehen wollen. Die Individualität erscheint noch ein gewisses Maß unverfälschter übermittelt werden zu können:

„Es kommt vielleicht eine Ehrlichkeit oder ein dokumentarischer Charakter von Menschenschicksalen (nicht nur Rollenschicksalen) in die Produktion mit hinein, die das herkömmliche Theater überwindet.

¹⁴² Des Zuschauers Phantasie, der auf der Bühne anwesende und sichtbare Maik und die Möglichkeiten der Projektion tun ihr Übriges dazu.

[...] vielmehr kann man gleichzeitig das Illusionäre sehen, das das Theater herstellt, und wie es durch den Mann mit der Kamera gebrochen wird. [...] Man kann nämlich mit Hilfe dieser Kombination – der Ausdrucksmittel Theater und Videomedium – etwas schaffen, das es weder in dem einen noch in dem anderen gibt.“¹⁴³

¹⁴³ Hegemann, Plädoyer für die unglückliche Liebe (S.235)

E 3. Das Prinzip der Verkörperung verändert die Wahrnehmung

Aus den vorhergehenden Analysen, die eine allgemeine Entwicklung beschreiben, welche von der Kommunikation zur Wahrnehmung, vom Regelwerk zum Phänomen, vom Sagen zum Zeigen, vom universalen Zeichentyp zur singulären Äußerung, von der Sozialität zur Körperlichkeit, von der Referentialität zur Indexikalität, vom Symbolischen zur Überschreitung des Symbolischen verläuft, leiten sich außerdem neue Wahrnehmungskonventionen ab:¹⁴⁴

„Eine radikale Neudefinition der „Wahrnehmung“ wird sichtbar: So, wie der Körper des Schauspielers phänomenaler Leib und semiotischer Körper zugleich ist, so ist die theatrale Wahrnehmung als Oszillieren zwischen individuellem Leib und dargestellter Figur bestimmbar: ein Zustand des „Zwischen“ ist das, was die Performanz theatraler Vollzüge ausmacht.“¹⁴⁵

Von nun an möchte ich aus der Perspektive des Rezipienten in Bezug auf die neue Definition von „Verkörperung“ erläutern, warum dem Theater angesichts der heutigen Dominanz von Multimedialität in Gesellschaft und Alltag ein neuer und eigener Wert beigemessen werden kann. Daraufhin werde ich mich genauer mit den hier bereits angedeuteten neuen Wahrnehmungskonventionen als logische Konsequenz des geänderten Figurenverständnisses in Text und Inszenierungspraxis beschäftigen.

3.1. Die Suche nach dem realen Körper

In unserer heutigen Lebenswelt werden „Enkörperlichung“ und „Entauthentisierung“ zu zwei zentralen Begriffen:

Da wir fast alle Informationen über irgendeine Art medialer Vermittlung beziehen, bleiben uns direkte Zugangsformen größtenteils verschlossen. Die Medien beginnen

¹⁴⁴ Vgl. Krämer, Performativität und Medialität (S.20)

¹⁴⁵ Ebenda (S.26f)

das „Als ob“ bis hin zu seiner kompletten Auflösung zu praktizieren. An allen Orten findet „Entkörperlichung“ statt.

Daneben scheinen auch alltägliche Prozesse¹⁴⁶ und vor allem unsere Kommunikationsweisen zu inszenierten Abläufen zu werden. Rolle, Repräsentation und Täuschung werden zu Parametern, an welchen sich unser Leben orientiert. Ein dichtes Netz aus unterschiedlichen Spielformen scheint sich über das, was „Wahrheit“ beziehungsweise „Realität“ sein soll, zu legen. Es ist nicht mehr möglich, zu etwas durchzudringen, was als „feste“ Größe und in diesem Sinne als verlässlich verstanden werden kann. „Ent-authentisierung“ macht sich breit.

Gerade diese Erfahrungen fördern die Sehnsucht nach spürbarem Kontakt mit unvermittelten Welten. An diesem Punkt nimmt das Theater in seiner Form der direkten Kommunikation von Mensch zu Mensch einen besonderen Stellenwert ein. Nur hier können innerhalb eines medialen Rahmens im Vergleich zu Film, Fernsehen, Internet etc. Menschen eine fühlbare Kommunikation zueinander aufbauen. Dies ist eine Form von Kommunikation, die wir einerseits aus unserem Alltag zu kennen meinen, andererseits jedoch durch die Präsenz medialer Systeme und in Anbetracht einer von Inszenierung und Spiel geprägten Umwelt, gerade weil diese sich in ihrer Fiktionalität als Wahrheit behauptet, kaum mehr finden können. Vor dem Hintergrund solcher gesellschaftlich medialer Entwicklungen zieht Einar Schleef für das Theater folgende Schlüsse:

„Wenn alles Theater wird, dann muss das Theater an seinem genuinen Ort, eben im Theater gerade auf das Theater verzichten. Der einzige Ort der Gesellschaft, wo nicht Theater gespielt wird, wäre dann paradoxerweise ausgerechnet das Theater. [...]

Und der Schutzraum des Theaters, weil dort per definitionem automatisch alles, was geschieht, als reversibel, als folgenlos verstanden wird, ermöglicht es den Menschen, die auf der Bühne stehen, sich völlig unverstellt und ohne Rollenzwang zu präsentieren und auf eine Weise sie selbst zu sein, wie sie es sich in der Gesellschaft, die ihnen ununterbrochen Rollenkompetenz abverlangt, nie erlauben könnten. [...]

¹⁴⁶ Vgl. Goffman, Wir alle spielen Theater

Der Spektakelgesellschaft nach dem Ende der „wahren Welt“ könnte das Theater auch als Reflexionsinstanz dienen, etwa über die Lebbarkeit von Verhältnissen, in denen es keinen festen Boden gibt, wo alles Spiel ist und ich grundsätzlich nie weiß, ob die Glaubwürdigkeit meines Gegenübers nur seiner hervorragenden Schauspielerei zu verdanken ist.“¹⁴⁷

Es gibt zwei Ebenen, auf welchen das Theater für Zuschauende besonders wird:

Auf der einen Seite entfaltet es, wie Schleef beschreibt, die Hoffnung, eine Plattform zu sein, auf welcher deswegen, weil nicht verleugnet wird, dass alles, was auf der Bühne gezeigt wird, Spiel ist, neue Erkenntnisse für die „Realität“ gewonnen werden können. Die Suche nach einem Umgang mit der „Ent-authentisierung“ beginnt auf dem Theater.

Auf der anderen Seite existiert die verstärkte Sehnsucht, der „Entkörperlichung“ entgegen zu steuern und Orte authentischen Erlebens zu finden. Dies stützt die neue und gewichtige Stellung, welche der phänomenale Körper auf der Bühne einnimmt. Das sinnlich Erfahrbare und der Sinn des Sinnlichen wird zum eigentlichen Ziel der Suche.

„Im Zuge dieser Umorientierung scheint die Praxis des Interpretierens als Praxis der Identifikation und Übermittlung von Sinn ihre über lange Zeit fraglose Zentralstellung zu verlieren, während Fragen wie die nach den Bedingungen der Möglichkeit von Sinn oder wie jene nach den sinnlichen (also gerade nicht auf Bedeutung ausgerichteten) Dimensionen der Wahrnehmung in den Vordergrund treten. [...] [Interessenshorizonte] haben sich jenseits der Interpretation angesiedelt und versuchen nun, statt möglicher Bedeutungen einzelner Texte die anthropologische Bedeutung des Performativen, den Sinn des Sinnlichen zu ermitteln.“¹⁴⁸

¹⁴⁷ Hegemann, Plädoyer für die unglückliche Liebe (S.256f)

¹⁴⁸ Fischer-Lichte, Das Semiotische und Performative In: Fischer-Lichte [Hrsg.], Ästhetische Erfahrung (S.230f)

3.2. Die Wahrnehmung im Sinne der perzeptiven Multistabilität nach Erika Fischer-Lichte

Durch die Verkörperungsprozesse und dessen beschriebenes Verständnis entwickelt sich für die Wahrnehmung ein neues System. Es bilden sich zwei Grundebenen heraus, auf welchen die Wahrnehmung stattfindet: steht der Körper des Darstellers, also die Wahrnehmung des phänomenalen Seins im Zentrum entsteht „Präsenz“. Hier geht es hauptsächlich darum, die Materialität als solche zu sehen. In diesen Momenten fallen Signifikant und Signifikat zusammen. Das Wahrgenommene wirkt selbstreferentiell.

„In der Wahrnehmungsordnung der Präsenz erzeugen Bedeutungen des phänomenalen Seins des wahrgenommenen Körpers oder Dings ihrerseits assoziative Bedeutungen, die mit dem Wahrgenommenen nicht unbedingt in Beziehung stehen. Der Wahrnehmungsprozess verläuft nicht Ziel gerichtet, sondern völlig unvorhersehbar, „chaotisch“.“¹⁴⁹

Wird das Phänomen oder die Figur im Wahrnehmungsprozess als Signifikant interessant, der sich mit den unterschiedlichsten Signifikaten verbinden lässt, entsteht „Repräsentation“¹⁵⁰.

„In der Ordnung der Repräsentation wird alles, was wahrgenommen wird, im Hinblick auf die Figur bzw. eine bestimmte fiktive Welt oder eine bestimmte symbolische Ordnung wahrgenommen. Der Wahrnehmungsprozess wird offensichtlich von der Zielsetzung gesteuert, eine Figur etc. entstehen zu lassen.“¹⁵¹

¹⁴⁹ Ders., Ästhetik des Performativen

¹⁵⁰ Wichtig ist zu beachten, dass die dramatische Figur aber auch immer an eine individuelle Leiblichkeit des Schauspielers gebunden und in so fern einzigartig ist.

¹⁵¹ Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen

Über inszenatorische Schwerpunkte kann der Zuschauer gezielt dazu motiviert werden an bestimmten Stellen durch seine Wahrnehmung entweder das System der „Präsenz“ oder der „Repräsentation“ zu etablieren. Die Unterscheidung entsteht also im Akt der Wahrnehmung. Was in diesem Moment als Präsenz des Schauspielers wahrgenommen wird, wird im nächsten als Figur wahrgenommen und vice versa.

Im Zentrum des Interesses steht der Augenblick, in welchem die Wahrnehmung des phänomenalen Leibes in die Wahrnehmung einer Figur im Sinne der „Repräsentation“ umspringt und umgekehrt. Diesen Vorgang bezeichnet Erika Fischer-Lichte als perzeptive Multistabilität.

Der Augenblick des Umspringens erzeugt Diskontinuität. Die bisherige Ordnung der Wahrnehmung wird gestört und eine neue etabliert. Den Leib des Schauspielers als sein leibliches In-der-Welt-Sein wahrzunehmen (Präsenz), begründet eine spezifische Ordnung der Wahrnehmung, den Körper des Schauspielers als Zeichen für eine Figur wahrzunehmen, begründet dagegen eine andere (Repräsentation).¹⁵²

Das Zwischen den zwei Ordnungen hin und her springen geschieht ohne Absicht. In diesem Moment erfährt man die eigene Wahrnehmung als ein emergentes Phänomen, als seinem Willen und seiner Kontrolle entzogen, als für einen selbst nicht vollkommen frei verfügbar, zugleich aber als bewusst vollzogen. Das heißt, dass die Aufmerksamkeit auf den Wahrnehmungsprozess selbst gelenkt wird.

„Es wird dem Zuschauer zunehmend bewusst, dass ihm nicht Bedeutungen übermittelt werden, sondern dass er es ist, der sie hervorbringt, und dass er auch ganz andere Bedeutungen hätte hervorbringen können, wenn zum Beispiel das Umspringen von einer Ordnung in die andere später oder weniger häufig eingetreten wäre.“¹⁵³

Während dieses Prozesses kann die Figur vorübergehend verschwinden. Es stellt jedoch generell keineswegs ein Verfahren dar, um die Figur zum verschwinden zu bringen, wohl jedoch ein Verfahren, um unsere Wahrnehmung zutiefst zu irritieren.

¹⁵² Vgl. ebenda

¹⁵³ Ebenda (S.240)

Sie gleitet hier oszillierend zwischen der Wahrnehmung des phänomenalen Leibes des Darstellers und ihrer Fokussierung auf eine Figur hin und her.¹⁵⁴

In Hartmanns Inszenierung von „pool (no water)“ wird die Wahrnehmung des Zuschauers nicht nur zwischen diesen beiden Systemen hin und her geworfen, sondern zusätzlich mit medial vermittelten Welten konfrontiert. Es gibt also neben „Repräsentation“ und „Präsenz“ noch ein drittes System, welches teils den Darstellerkörper in seiner Zeichenhaftigkeit unterstreicht und teils auf den Körper an sich nochmals mehr verweist.

„Den Bildern, die im Hintergrund auf der Leinwand vorbeiflimmerten, treten die im dreidimensionalen Bühnenraum agierenden Körper der Schauspieler gegenüber, welche die Leinwand zeitweise als eine Art „Hintergrundprospekt“ erschienen lassen. D.h. die Zuschauer bekommen Gelegenheit oder werden direkt aufgefordert, ihre Wahrnehmung immer wieder neu und anders einzustellen: sie können sich auf die Videobilder konzentrieren und ihr Augen auf sie fixieren, ohne ihre Körper zu bewegen; sie können mit den Augen und entsprechenden Körperbewegungen den Bewegungen der Schauspieler im Raum folgen und die Videobilder lediglich als Hintergrund wahrnehmen. [...] Ihre Aufmerksamkeit wird von Anfang an auf ihre eigene Wahrnehmung gelenkt, indem der Blick durch die Vielfalt der Wahrnehmungsangebote ständig irritiert wird.“¹⁵⁵

Der Zuschauer erfährt also verstärkt, in den Momenten, in welchen er sein Wahrnehmungssystem wechselt, wozu es sich frei entscheiden kann, Bewusstsein über diesen Prozess. Daher wird jedes System in seiner eigenen Besonderheit markant.

Das im Sinne der „Repräsentation“ gewonnene Bild einer Figur als Folge der Darstellung durch einen Schauspieler zeichnet sich deutlich von den eher im Sinne der „Präsenz“ wahrgenommenen Aktionen von Maler oder Tänzer ab. Man erkennt

¹⁵⁴ Vgl. Krämer, Performativität und Medialität (S.157)

¹⁵⁵ Fischer-Lichte, Horn, Umhuth, Warstst [Hrsg.], Wahrnehmung und Medialität (S.14)

die unterschiedlichen Wege wie Figuren auf der Bühne entstehen können. Indem wahrgenommen wird, dass der Maler sehr viel mehr über eine Form von Selbstreflexualität eine Figur erschafft, wird zu dem Versuch angeregt, eben dieses Wahrnehmungssystem auch auf die Schauspieler zu übertragen. Die Folge ist, dass die Figuren der Schauspieler eine persönlichere Note erhalten und facettenreicher werden.

Für das postdramatische Theater ist dieser nicht nur auf das Zeichendecodieren reduzierte Wahrnehmungsprozess ausschlaggebend:

„Repräsentation und Präsenz, mimetisches Spiel und Performance, Dargestelltes und Darstellungsvorgang: aus dieser Dopplung hat das Theater der Gegenwart, in dem es sie radikal thematisiert und dem Realen Gleichberechtigung mit dem Fiktiven einräumt, ein zentrales Element des postdramatischen Paradigmas gewonnen. Nicht das Vorkommen von „Realem“ als solchem, sondern seine selbstreflexive Verwendung kennzeichnet die Ästhetik des postdramatischen Theaters.“¹⁵⁶

3.3. Zuschauen als kreativer Akt

Wie gerade erklärt liegt die Entscheidung, wie das Dargestellte wahrgenommen wird bei dem Zuschauer selbst. Er verleiht durch seine aktive Wahrnehmung und sein Hin- und Herwechseln zwischen den Systemen – basierend auf bewusster oder unbewusster Motivation – Bedeutung. Er wird zum

„unumschränkten Herrscher über mögliche Semiosen, ohne damit zugleich ein anderes übergeordnetes Ziel zu verfolgen. Der Zuschauer hat die Freiheit, alles mit allem zu verknüpfen und unbegrenzt beliebige Semiosen zu vollziehen oder auch auf Bedeutungszuweisungen zu verzichten und die präsentierten Dinge einfach in ihrem konkreten Sein

¹⁵⁶ Lehmann, Postdramatisches Theater (S.175f)

zu erfahren. Zuschauen wird hier als ein kreativer Akt verstanden und vorausgesetzt.“¹⁵⁷

Dies hat zur Folge:

„Die Einheit des Rezipienten, seines Ichs, löst sich hier im Akt des Rezipierens auf: Der Rezipient wird zum Rezipierten, zum Mann, zur Frau, zum Vogel, zum Sturm, zu den vielen anderen, die ihm präsentiert werden, und konstituiert zugleich eine neue Einheit seines Ichs, indem er die vielen anderen als andere vor seinem distanzierten Blick behält. Im Spiegel des postmodernen Theaters erfährt der Zuschauer sich als dezentriertes Subjekt, das sich seiner eigenen Identität im Anschauen und im Bewusstwerden eben dieser Dezentrierung vergewissert. Zuschauen erweist sich hier als ein kreativer Akt, der die Identität des Zuschauenden sowohl in Frage stellt als auch hervorbringt.“¹⁵⁸

Der Spiegel, den das postdramatische Theater auf der Bühne entwirft und dem Zuschauer vorhält, ist ein zersplitterter Spiegel. Er setzt sich aus vielen disparaten Elementen zusammen, die nicht unbedingt in ihrer Gesamtheit eine sinnvolle Einheit ergeben. Nur der Einzelne kann für sich versuchen, ein sinnvolles Bild, welches trotz seiner Heterogenität greifbar wird, zu gestalten. Innerhalb dieses Prozesses wird er sich als ebenso zersplittertes Subjekt wahrnehmen. Bei „pool (no water)“ wird genau dieser Zerfall einer „Ich-Einheit“ durch die Vielzahl von Rollen und Figuren, welche die einzelnen Darsteller verkörpern, thematisiert. Der Einzelne ist heute nur noch in nicht enden wollender Mehrzahl zu denken.

¹⁵⁷ Fischer-Lichte, Die Entdeckung des Zuschauers (S.35)

¹⁵⁸ Ebenda (S.36)

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

„Die Medien, die Werbung der Freizeit- und Elektronikindustrie und der Esoterikmarkt knüpfen an die Tradition der „Fassadenästhetik“ an, indem sie die Bedürfnisse der gestressten Massen mit Angeboten aus der Körperindustrie befriedigen. Der so erzeugte „Körperboom“ der letzten Jahrzehnte prägt das öffentliche Leben durch die allgegenwärtigen gepflegten, durchtrainierten, strahlenden Körper, die Unmittelbarkeit vortäuschen. Diese Fassadenästhetik lässt den lebendigen, den arbeitenden, leidenden, alternden, den gelebten Körper verschwinden und Sterben bzw. Tod werden nicht thematisiert. Dennoch ist jeder Mensch ständig mit den Tatsachen seiner organischen Existenz konfrontiert. Während der Alltag immer stärker durch diesen „Körperboom“ geprägt ist und sinnliche Formen der Erfahrung mehr und mehr durch die Technologien virtueller Realitäten erzeugt werden, gewinnen in der Kunst physische Materialien an Interesse bei Künstlern und Betrachtern, „so als könne sie (die Hochkunst) dadurch die Magie der Dinge gegen deren Verflüchtigung ins ephemere Bild retten.“¹⁵⁹

Heute gewinnt man den Eindruck, dass „Körperhaben“ und „Körpersein“ nur noch eine Rolle spielt, wenn es um ein perfektes äußeres Erscheinungsbild geht.

„Der Körper ist Objekt und Ressource der (Selbst-)Gestaltung und (Selbst-)Ästhetisierung. Als Ensemble ästhetischer Zeichen und Bezeichnungen ist er in Grenzen formbar und manipulierbar. [...] Vermutlich ist das Bestreben, den Körper in diesem Sinne zu stilisieren, in der heutigen Gesellschaft historisch einmalig verbreitet. In jedem Fall wird man davon ausgehen können, dass neben Gesundheitsaspekten Formen der ästhetischen

¹⁵⁹ Düchting, "Shit happens": Körpersubstanzen in der Kunst seit den 60er Jahren In: Schuhmacher-Chilla [Hrsg.], Das Interesse am Körper: Strategien und Inszenierungen in Bildung, Kunst und Medien (S.177)

Theatralisierung des Körpers im Mittelpunkt der Lebensführung
und des Lebensstils weiter Bevölkerungskreise steht.“¹⁶⁰

So wird der Körper in unserem alltäglichen Leben hauptsächlich als modulierbare Masse erfahren. Als Material, welches in Fitnessstudios, durch Schönheitskuren, durch Diäten etc. perfekt geformt werden kann. Das Ziel dabei ist, einen eigenen makellosen¹⁶¹ Phänotyp für die Augen und in den Augen unserer Aussenwelt zu generieren. Der Körper ist das Tor zu unserer Umwelt.

Doch bei all diesem „Körperboom“ und dieser intensiven Beschäftigung mit den Körpern im Privatbereich und im öffentlichen Raum, stellt sich das Gefühl ein, dass eine sensible Wahrnehmung für den eigenen Körper, der unser Element ist, über welchen wir in direktem Kontakt zu einer Außenwelt treten können, fehlt. Zu sehr scheint ein dualistisches Denken unser Lebensgefühl heute zu bestimmen, welches den Körper als „menschliches Material“ ansieht und somit von unseren geistigen Aktivitäten komplett absplattet. Der Körper rutscht häufig auf Platz zwei.

Dass unser Leib jedoch der Ort ist, an welchem und durch welchen wir Erfahrungen machen und verspüren, die wiederum der eigentliche Ausgangspunkt für unsere geistigen Betätigungen sind, findet wenig Beachtung. Es sollte vielmehr in Betracht gezogen werden, wie unsere Körper auf Grund ihrer individuellen Konstitution auf äußere Einflüsse reagieren und welche Geschichten sie uns über unsere Umgebung berichten können. Dazu gehört es freilich auch, die „unschönen“ Seiten, wie Altern, Leiden, Schmerzempfinden, Kranksein etc. nicht krampfhaft zu verdecken, sondern mit Interesse sehen zu wollen. Alle Spuren auf unseren Körpern zeichnen schließlich unsere Individualität aus, schreiben unsere Geschichten auf uns drauf, machen sie nach Außen sichtbar und uns deshalb besonders.

Dieses, für meine Begriffe in uns vorhandene innere Streben geht der Uniformierung der Körper, welche die Medien verfolgen, entgegen.

Eine ähnliche Suche findet, wie ich in meiner Arbeit erläutert habe, auch auf dem Theater statt. Dort wird es möglich unser dringendes Bedürfnis nach Abgrenzung und

¹⁶⁰ Willems, Inszenierungsgesellschaft (S.44)

¹⁶¹ Die Definition von „makellos“ orientiert sich stark an den Vorgaben der Medien. (Zum Beispiel: „Germany's next top model“.)

Individualität, nach einem „Sich-selbst-fühlen“, nach einem neuen, eigenen „Selbstbewusstsein“, wenn auch häufig nur aus einer gewissen Distanz heraus wahrnehmbar, zu befriedigen.

Unser mediales Leben auf der Oberfläche fernab vom eigentlichen Fühlen ist die Chance für das Theater. Und zwar sowohl für die Darsteller als auch für das Publikum.

LITERATURLISTE

SELBSTSTÄNDIGE LITERATUR

Balme, Christopher; Moninger Markus [Hrsg.]: Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: ePODIUM Verlag (2004).

Balme, Christopher; Fischer-Lichte, Erika; Grätzel, Stephan: Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag (2003).

Balme, Christopher; Hasche, Christa; Mühl-Benninghaus, Wolfgang [Hrsg.]: Horizonte der Emanzipation – Texte zu Theater und Theatralität. Berlin: VISTAS Verlag GmbH (1999).

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1989).

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Band IV. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1973).

Berg, Jan; Hügel, Hans-Otto; Kurzenberger, Hajo [Hrsg.]: Authentizität als Darstellung. Hildesheim: Universität Hildesheim (1997).

Brandstetter, Gabriele [Hrsg.]: Grenzgänge: das Theater und die anderen Künste. Tübingen: Günter Narr Verlag (1998).

Brauneck, Manfred [Hrsg.]: Theater im 20. Jahrhundert – Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag (2001).

Brecht, Bertolt: Die Straßenszene. In: Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1969).

Brucher, Rosemarie: Durch seine Wunden geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus. Wien: Löcker (2008).

Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels. Düsseldorf: Projektgruppe Gegengesellschaft (1969).

Ernst, Wolf-Dieter: Performance der Schnittstelle. Wien: Passagen Verlag (2003).

Esslin, Martin: Das Zeichen des Dramas. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag (1989).

Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schlee. Theater der Zeit 2003 Recherchen 13. Eggersdorf: TASTOMAT Druck GmbH (2003).

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (2004).

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung – Das Semiotische und Performative. Tübingen; Basel: A. Francke Verlag (2001).

Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers – Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen: A. Francke Verlag (1997).

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters – Das System der theatralischen Zeichen (Band 1); Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen – Theater des Barocks und der Aufklärung (Band 2); Die Aufführung als Text (Band 3). Tübingen: Gunter Narr Verlag (1983).

Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Warstat, Matthias: Verkörperung. Tübingen: A. Francke Verlag (2001).

Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra; Warstat Matthias [Hrsg.]: Wahrnehmung und Medialität. Tübingen: A. Francke Verlag (2001).

Flach, Sabine: „Körper-Szenarien“. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen. München: Wilhelm Finck Verlag (2003).

Girard, René: Das Heilige und die Gewalt. Zürich: Benzinger Verlag AG (1987).

Göttlich, Udo; Nieland, Jörg-Uwe; Schatz, Herbert [Hrsg.]: Kommunikation im Wandel. Zur Theatralität der Medien. Köln: Herbert von Halem Verlag (1998).

Goffman, Erving: Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1982).

Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München [u.a.]: Piper (1996).

Griese, Hartmut M.: Rollentheorie und Anthropologie. Duisburg: Verlag der Sozialwissenschaftlichen Kooperative (1976).

Hegemann, Carl: Plädoyer für die unglückliche Liebe: Texte über Paradoxien des Theaters 1980 – 2005. Berlin: Theater der Zeit (Recherchen 28) (2005).

Hertlein, Nora: Angst vor dem Abstieg – Thomas Ostermeier inszeniert Ibsen: Aufführungsanalysen von Nora und Hedda Gabler. Wien: Universitätsverlag (2006).

Huizinga, Johan: Homo ludens – Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag (2004).

Kirchhoff-Hund, Bärbel: Rollenbegriff und Interaktionsanalyse: soziale Grundlagen und ideologischer Gehalt der Rollentheorie. Köln: Pahl-Rugenstein (1978).

Krämer, Sibylle [Hrsg.]: Performativität und Medialität. München: Wilhelm Fink Verlag (2004).

Langer, Günter: Die Rolle in Gesellschaft und Theater. Oberwil bei Zug: Kugler (1980).

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren (1999).

Littell, Jonathan: Das Trockene und das Feuchte. Berlin: Berlin Verlag (2009).

Prewo, Dorothee: Und immer lockt das Spiel: Grenzüberschreitungen in Theater, Politik und Alltag. Frankfurt: Brandes & Apsel (1986).

Raddatz, Frank Michael: Brecht frisst Brecht. – Neues episches Theater im 21. Jahrhundert. Berlin: Henschel Verlag (2007).

Ravenhill, Mark: pool (no water) – Ein Text für Performer. Deutsch von John Birke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theaterverlag (2007).

Roselt, Jens [Hrsg.]: Seelen mit Methode – Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater. Berlin: Alexander Verlag (2005).

Sarkis, Mona: Blick Stimme und (k)ein Körper – Der Einsatz elektronischer Medien im Theater und in interaktiven Installationen. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung (1997).

Scheichl, Heidelinde: Der photographische Raum: Bérénice de Molière. Wien: Universitätsverlag (2009).

Schneede, Marina: Mit Haut und Haaren: der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont (2002).

Schuhmacher-Chila, Doris: Das Interesse am Körper – Strategien und Inszenierungen in Bildung, Kunst und Medien. Essen: Klartext-Verlag (2000).

Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (1994).

Sierz, Aleks: In-yer-face theatre. London: Faber and Faber (2001).

Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (2004).

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1963).

Tabert, Nils [Hrsg.]: Playspotting – Die Londoner Theaterszene der 90er Jahre. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag (2001).

Theweleit, Klaus: Männerphantasien (Band I und Band II). Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern (1977).

Willems, Herbert; Jurga, Martin [Hrsg.]: Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag (1998).

Zima, Peter V.: Moderne – Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. – Tübingen; Basel: A. Francke Verlag (2001).

UNSELBSTSTÄNDIGE LITERATUR

Brandstetter, Gabriele: „Grenzgänge“ – und andere Passagen. Beobachtungen zur Performance der 90er Jahre. In: Balme, Christopher; Hasche, Christa; Mühl-Benninghaus, Wolfgang [Hrsg.]: Horizonte der Emanzipation – Texte zu Theater und Theatralität. Berlin: VISTAS Verlag GmbH (1999). (S.11-33)

Fischer-Lichte, Erika: Verwandlung als ästhetische Kategorie – Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen. In: Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: Theater seit den 60er Jahren. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag (1998). (S.21-92)

Fischer-Lichte, Erika; Roselt, Jens: Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In: Fischer-Lichte, Erika; Gebauer, Gunter [Hrsg.]: Theorien des Performativen. Berlin: Akad.-Verlag. (2001). (S.237-253)

Fischer-Lichte, Erika: Einleitung – Diskurse des Theatralen. In: Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: Diskurse des Theatralen. Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag (2005). (S.11-35)

Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika; Pflug, Isabel [Hrsg.]: Inszenierung und Authentizität. Tübingen: A. Francke Verlag (2000). (S.11-31)

Göttlich, Udo; Nieland, Jörg-Uwe: Alltagsdramatisierung und Medienperformanz – Aspekte und Dimensionen entgrenzter Medien. In: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra und Warstat, Matthias [Hrsg.]: Performativität und Ereignis. Tübingen: A.Francke Verlag (2003). (S.205-225)

Kotte, Andreas: Der Mensch verstellt sich, aber der Schauspieler zeigt sich. Drei Variationen zum Theater im Medienzeitalter. In: Balme, Christopher; Hasche, Christa; Mühl-Benninghaus, Wolfgang [Hrsg.]: Horizonte der Emanzipation – Texte zu Theater und Theatralität. Berlin: VISTAS Verlag GmbH (1999). (S.151-169)

Klein, Gabriele: Körper und Theatralität. In: Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: Diskurse des Theatralen. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag (2005). (S.35-49)

Laux, Lothar; Spielhagen, Caroline; Renner, Karl-Heinz: Persönlichkeitseigenschaften als Selbstdarstellungsprodukte: Vom Ereignis zur Eigenschaft. In: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra und Warstat, Matthias [Hrsg.]: Performativität und Ereignis. Tübingen: A.Francke Verlag (2003). (S.243-259)

Lehmann, Hans-Thies: Just a word on a page and there is a drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater. In: Ludwig, Heinz [Hrsg.]: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur: Theater fürs 21. Jahrhundert. (Sonderband) Arnold. München: edition text +kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG (2004). (S.26-33)

Malzacher, Florian; Stegemann, Bernd: Was kommt nach der Postdramatik? In: *theaterheute* (10/2008). Berlin: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (2008). (S.7-21)

Plessner, Helmuth: Zur Philosophie des Schauspielers. In: Plessner, Helmut [Hrsg.]: Zwischen Philosophie und Gesellschaft. Baden-Baden: Suhrkamp Taschenbuchverlag (1979). (S.205-220)

Roselt, Jens: In Ausnahmезuständen. Schauspieler im postdramatischen Theater. In: Ludwig, Heinz [Hrsg.]: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur: Theater fürs 21. Jahrhundert. (Sonderband) Arnold. München: edition text +kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG (2004). (S.166-176)

Roselt, Jens: Mit Leib und Linse. Wie Theater mit Medien arbeiten. In: Ludwig, Heinz [Hrsg.]: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur: Theater fürs 21. Jahrhundert. (Sonderband) Arnold. München: edition text +kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG (2004). (S.34-41)

Sommer, Barbara: Materialmappe zu „pool (no water)“. [nur für internen Gebrauch erstellt, anlässlich der Produktion „pool (no water)“ in der Regie von Matthias Hartmann]. Schauspielhaus Zürich, Halle 2 (Mai 2007).

INTERNETQUELLEN

<http://www.inyface-theatre.com/>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Ravenhill>

<http://www.zeit.de/2009/01/DOS-01-Krueger?page=2>

PROGRAMMHEFT

Programmheft zu „pool (no water)“ Redaktion: Barbara Sommer, Miriam Müntener;
Schauspielhaus Zürich: Spielort: Schiffbau, Halle 2, Deutschsprachige
Erstaufführung: 5.Mai 2007, 20.00 Uhr. Regie: Matthias Hartmann.

Abbildungsverzeichnis:

Alle Bilder (Abbildung 1-7) sind Photos der deutschsprachigen Erstaufführung von „pool (no water)“ am Schauspielhaus Zürich in der Regie von Matthias Hartmann, die während der Proben entstanden sind.

Abbildung 1

Abbildung 2 (Alexis Saile, Catrin Striebeck)

Abbildung 3 (Oliver Masucci, Catrin Striebeck, Oliver Masucci)

Abbildung 4 (Maik Solbach, Oliver Masucci, Catrin Striebeck, Daniel Chait)

Abbildung 5 (Catrin Striebeck, Maik Solbach, Daniel Chait, Oliver Masucci, Alexis
Saile)

Abbildung 6 (Catrin Striebeck, Daniel Chait, Maik Solbach)

Abbildung 7 (Catrin Striebeck)

Anhang

1. Besetzung von „pool (no water)“ am Schauspielhaus Zürich in der Regie von Matthias Hartmann
2. Materialmappe zu „pool (no water)“ für die Inszenierung von Matthias Hartmann am Schauspielhaus Zürich

Deutschsprachige Erstaufführung
„pool (no water)“
von Mark Ravenhill

Deutsch von John Birke

mit
Oliver Masucci, Maik Solbach, Catrin Striebeck

und
Daniel Chait (Tänzer), David Langhard (Musiker), Alexis Saile (bildender Künstler)

Regie und Installation	Matthias Hartmann
Kamera und Videotechnik	Stephan Komitsch, Andi A. Müller
Musik	David Langhard
Licht	Peter Bandl, Daniel Graczyk
Dramaturgie	Barbara Sommer
Regieassistentz	Jan Stephan Schmieding
Bühnenbildassistentz	Marlene Baldauf
Kostümassistentz	Karin Jud
Regiehospitantz	Marco Dahinden
Bühnenbildhospitantz	Sina Gentsch
Kostümhospitantz	
Dramaturgiehospitantz	Miriam Müntener
Souffleuse	Beate Bagenberg
Inspizienz	Hansruedi Herrmann

Premiere: 04. Mai 2007, Schiffbau, Halle 2

Aufführungsdauer: ca. 1 ½ Stunden

Aufführungsrechte: Rowohlt Theater Verlag, Reinbek

Technischer Direktor Dirk Wauschkuhn / Stv. Technischer Direktor Peter Krottenthaler /
Technische Assistenz Natascha Nouak / Mitarbeit Technische Direktion Anja Hartmann /
Technische Konstruktion Martin Caflisch / Leitung Bühnentechnik Ralf Kranzmann, Angelo
Rosenfelder / Technische Einrichtung Florin Dora / Leiter Beleuchtung Peter Bandl /
Beleuchtung Daniel Graczyk / Leiter Ton- und Videotechnik Jens Zimmer / Ton und Video
Paul Hug, Andi A. Müller, Fabian Schneider / Leiter Maskenbildnerei Erich Müller / Maske
Michael Städler, Angelika Waltuert / Leiterin Damenschneiderei Iris Caspar Stoytschev /
Leitung Herrenschneiderei Andres Eggimann, Anita Lang / Kostümbearbeiterin Brigitta
White / Leiterin Ankleidedienst Beatrice Kürsteiner / Garderobe Elisabeth Brunner,
Beatrice Kürsteiner / Leiter Requisite René Kümpel / Requisite Rock Battaglia, Peter Polin
/ Leiter Malsaal Thomas Unseld / Leiter Schreinerei Ivano Tiziani / Leiter Schlosserei
Guido Brunner / Leiter Tapeziererei Roland Oberholzer

pool (no water)

Mark Ravenhill

Material

Spielzeit 2006/2007 – Schauspielhaus Zürich

VORWORT

Als sich die Künste in den 1960er Jahren grundlegend neu orientierten und dabei direkt an der Wirklichkeit Maß nahmen, sich den Dingen und den Materialien selbst zuwandten, wurde die herkömmliche Darstellung des Menschen um das Selbstexperiment erweitert, der Körper der Künstler - und auffallend oft: der Künstlerinnen - zum unmittelbaren Arbeitsfeld der Kunst. Seitdem sind der Körper wie seine Organe Haut und Haar, Fleisch und Blut zu zentralen Themen der bildenden Kunst geworden.

Den Hintergrund bildet ein rasant zunehmendes Körperbewusstsein in der Gesellschaft. Dabei stößt man auf das Paradox von Aufwertung und gleichzeitiger Abwertung, wenn nicht Verdrängung: Im gesellschaftlichen Kontext dient der Körper als Statussymbol und wird entsprechend gestählt und herausgeputzt; im naturwissenschaftlichen Diskurs dagegen gilt er nur noch als Prothese. Der Weg scheint vorgezeichnet: »Aus dem schicksalhaften Körper wird der Körper als Option«, so die Soziologin Gabriele Klein. Das Individuum, eine Weile mit der Entdeckung des Selbst beschäftigt und zufrieden gestellt, erlebt zu Beginn des 21. Jahrhunderts das zweifelhafte Hochgefühl, das Selbst jederzeit ändern und neu erfinden zu können.

Ein spektakulärer Umschwung hat sich in der Kunst der letzten vierzig Jahre am Körper und mit dem Körper vollzogen. Zu Zeiten der Weltkriege hatte Picasso noch die Zerstörbarkeit des Körpers im traditionellen Medium Malerei vorgeführt. Bei den Künstlerinnen und Künstlern der so genannten Body Art wurde der Körper in den 60er Jahren zum Werk und in den 70er Jahren zum Material für das Werk. Es ging dabei um eine völlig neue Vergewisserung des Körperlichen, auch in seiner Geschlechtlichkeit. In einer Zeit des vehementen Umbruchs wollten die mit dem Körper verbundenen Tabus gebrochen sein.

Dagegen richtet sich das Augenmerk der Künstlerinnen und Künstler seit den 80er Jahren, im Zeitalter von AIDS, auf die Gefährdungen, denen der Körper ausgesetzt ist. Er scheint nun in vielen Fällen nur noch Materie zu sein, deformiert, zerstückelt, fragmentiert und zuweilen gänzlich im Schwinden begriffen. In vielerlei wirklichen oder digitalen künstlerischen Verwandlungen spiegelt sich heute, während die biotechnische Veränderung des Menschen de facto betrieben wird, das Bedürfnis, die noch verbleibende Rolle des Körpers zu ermitteln und seine Manipulierbarkeit nachhaltig vor Augen zu führen.

Im Bewusstsein der Krise entwirft die Kunst Bilder des fremd gewordenen Körpers. Dass Fleisch und Blut, Haut und Haar dabei auf oft drastische Weise als Materialien eingesetzt werden, geht auf das Verlangen zurück, in den gesellschaftlichen Prozess mit einer

ZITATE

“Where do you go when you reach a point, when anything is possible?” (Mark Ravenhill)

„A book of Goldin's photographs was produced and we pored through her intimate portraits of bohemian, drug-addled, multisexual friends, of the ill and the bruised and I got the sense that - yes - here was something to get me writing. Friendship, illness, turning your life into a story or a piece of art - these were the things that leapt out of the pictures.” (Mark Ravenhill)

„Weil man Nachahmung nachahmt, kommt es von vorneherein und unausweichlich zu Missgunst.“ (René Girard)

„I'm always jealous of people who are successful.” (Mark Ravenhill)

“There's always a moment when my characters realise that they have to look after each other. And connect with each other. In some way, they all reject the family and at the same time are looking for an alternative family.” (Mark Ravenhill)

“Whenever a friend succeeds, a little something in me dies.” (Gore Vidal)

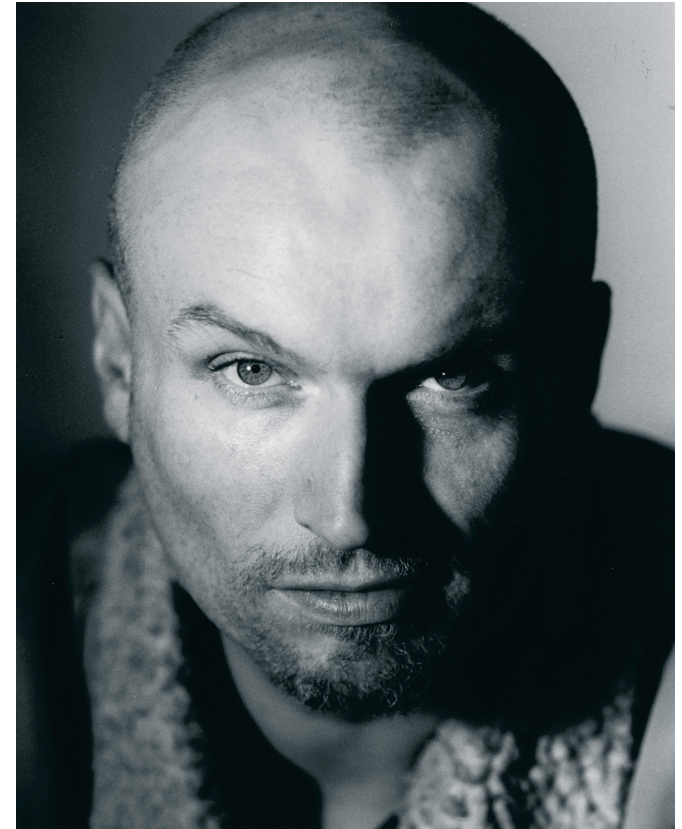
“Every time another playwright gets good reviews I think: “Fuck, it should have been me.” (Mark Ravenhill)

“Bilder machen ist eine Art, jemanden zu berühren – eine Form von Zärtlichkeit.“ (Nan Goldin)

"I don't know how to get over the contradiction between monogamy and freedom - and my characters don't either." (Mark Ravenhill)

BIOGRAPHIE – MARK RAVENHILL

Mark Ravenhill, geboren 1966 in Haywards Heath, West Sussex, England, ist einer der populärsten Dramatiker des modernen britischen Theaters und des so genannten In-Yer-Face Theatre. Er studierte von 1984 bis 1987 am Drama Department der Universität Bristol, war danach freier Regisseur und langjähriger Literary Director (Chefdramaturg) der Londoner Paines Plough Theatre Company. Seine ersten Kurz-Stücke *Fist* und *His Mouth* (beide 1995) wurden an mehreren Londoner Fringe Bühnen und am Off-Off-Broadway gezeigt. Sein erstes abendfüllendes Stück *Shopper & Ficken* (1996) lief nach seiner Uraufführung wochenlang ausverkauft im Londoner West End und wurde ein weltweiter Erfolg. Mit seinen weiteren Stücken konnte er seine Position als überaus bedeutender, zeitgenössischer Dramatiker stark ausbauen. Zuletzt wurde sein Stück *Product* an der Schaubühne Berlin zur deutschsprachigen Erstaufführung gebracht.



IN - YER - FACE - THEATRE – by Aleks Sierz

SUMMARY

In-yer-face theatre is the kind of theatre which grabs the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. The phrase 'in-your-face' is defined as something 'blatantly aggressive or provocative, impossible to ignore or avoid'. 'In-your-face' originated in American sports journalism during the mid-1970s as an exclamation of derision or contempt, and gradually seeped into more mainstream slang during the late 1980s and 1990s, meaning 'aggressive, provocative, brash'. It implies being forced to see something close up, having your personal space invaded. It suggests the crossing of normal boundaries. In short, it describes perfectly the kind of theatre that puts audiences in just such a situation.

In-yer-face theatre shocks audiences by the extremism of its language and images; unsettles them by its emotional frankness and disturbs them by its acute questioning of moral norms. It not only sums up the

zeitgeist, but criticises it as well. Most in-yer-face plays are not interested in showing events in a detached

way and allowing audiences to speculate about them; instead, they are experiential - they want audiences to feel the extreme emotions that are being shown on stage.

WHEN?

Although the upsurge of in-yer-face theatre in Britain had many antecedents, especially in the alternative theatre of the 1960s, it only took off as a new and shocking sensibility in the past [decade](#). Just as the origins of provocative and confrontational theatre can be found in the theories of Alfred Jarry and [Antonin Artaud](#), at the start of the 20th century, so it was that in the [1990s](#) it became the dominant style of much new writing.

WHERE?

In-yer-face drama has been staged by new writing [theatres](#) such as the

[Royal Court](#), [Bush](#), Hampstead, [Soho Theatre](#), [Finborough](#), Tricycle, even the trendy [Almeida](#), all of which are in London.

WHO?

The big three of in-yer-face theatre are [Sarah Kane](#), [Mark Ravenhill](#) and [Anthony Neilson](#).

WHY?

My [basic argument](#) is really simple: [in-yer-face](#) theatre is contemporary theatre. What was distinctly new about [1990s](#) drama, what could not have been written 20 years earlier, is the type of in-

yer-face play which shocked and disturbed audiences, creating a new aesthetic sensibility.

HOW?

How can you tell if a play is in-yer-face? Well, it really isn't difficult: the language is filthy, there's nudity, people have sex in front of you, violence breaks out, one character humiliates another, taboos are broken, unmentionable subjects are broached, conventional dramatic structures are subverted. At its best, [this kind of theatre](#) is so powerful, so visceral, that it forces you to react - either you want to get on stage and stop what's happening or you decide it's the best thing you've ever seen and you long to come back the next night. As indeed you should.



pool (no water)_uraufführung_england

MARK RAVENHILL SPRICHT

Ist Form von Gewalt für dich auch der Ausdruck einer kranken Gesellschaft? Oder betrachtest du sie eher als etwas zeitlos Archaisches?

Da bin ich überfragt. Ich weiß nur, dass das Bedürfnis nach Schmerz offenbar vorhanden ist. Sich echt zu fühlen oder überhaupt zu spüren. Piercings oder Tattoos sind in meinen Augen nichts wesentlich anderes, wenn man mal von ihrem modischen Gehalt absieht. Piercings tun wirklich abartig weh, und die Leute sind wahnsinnig stolz darauf, sie scheinen einen Lustgewinn daraus zu ziehen. Das ist wie eine Initiation ohne Ritual. Und sie entwickelt ein Eigenleben, die Leute fangen damit an, und jeden Monat verschwindet quasi ein weiteres Stück ihres Körpers. Diese Lust am Schmerz ist wahrscheinlich nichts Neues, vielleicht ist sie heute nur öffentlicher. Ich habe allerdings den Verdacht, dass es heute eine stärkere Verbindung zwischen Schmerz und Sexualität gibt, den Einsatz von Schmerz beim Sex.

Erinnerst du dich an deine erste Theatererfahrung?

Ja, die hat einen enormen Eindruck auf mich gemacht. Bei uns im Rathaus wurde Kröterich von Krötinhall (The Wind in the Willows) gezeigt, gespielt von Kindern. Der Darsteller des Kröterich trug eine grüne Strumpfhose über dem Kopf, und mir erschien es als das absolut Größte, anderthalb Stunden lang eine grüne Strumpfhose über dem Kopf tragen zu dürfen. Die grüne Strumpfhose war mein Schicksal. Ich bin nach Hause gegangen und habe mein eigenes Theater aufgebaut. Und ich habe die «Pantomimes» geliebt, für die es in Deutschland, glaube ich, keine Entsprechung gibt. Mozarts Zauberflöte kommt ihnen vielleicht am nächsten, obwohl die Zauberflöte natürlich wesentlich kunstvoller ist. Man kann die «Pantomimes» nur schwer erklären, und für viele Engländer sind sie wahrscheinlich die einzige Theatererfahrung überhaupt.

Haben sie deine Ästhetik geprägt?

Mangelnder Sinn für Humor, die Unfähigkeit, über sich und andere gemeinsam mit den anderen zu lachen, kommt in England fast einem Todesurteil gleich. Ob das gut oder schlecht ist, sei dahingestellt, aber diese Tradition lässt sich produktiv nutzen: Meine Strategie besteht vielleicht darin, die Leute zum Lachen zu bringen, bis sie darüber stolpern, warum sie lachen, und so permanent auf der Hut sind. Jedenfalls finde ich es als Dramatiker sehr befreiend, mich nicht zwischen Komödie und «ernstem Stück» entscheiden zu müssen. Das betrifft übrigens genauso die Sprache. Dadurch dass das Englische nicht so kodifiziert und klassifiziert ist, kann man freier damit umgehen. Umgangssprachliche Wendungen, regionale Dialekte, unterschiedliche Rhythmen, grammatikalische Variationen lassen sich problemlos in einen gehobeneren Sprachstil integrieren, und das Publikum erfährt schon auf diesem Wege eine Menge über die Figuren, ohne dass sie lang und breit erklärt werden müssen.

Glaubst du an die Liebe?

(lacht) Keine Ahnung. Ich glaube an die Suche nach Liebe. Ob sie existiert und wenn ja, in welcher Form, weiss ich nicht. Wahrscheinlich lässt sich Liebe nicht definieren. Aber die Suche danach ist

Kannst du sagen, warum du für das Theater schreibst?

So banal das klingt: Ich glaube, weil ich nie etwas anderes gemacht habe. Das war nicht mal eine bewusste Wahl. Schon als ich vier war, haben mein Bruder und ich Stücke erfunden, und ich habe seitdem nicht mehr damit aufgehört. Das Theater hat mich immer fasziniert.

Ich wollte über *eine* Generation schreiben, eine Generation, die einzig und allein unter den Bedingungen der Marktwirtschaft aufgewachsen ist, die gar keine anderen Werte als die des Marktes kennt und die sich mit so weittragenden und sehr extremen Manifestationen wie Drogendealen, Prostitution, Telefonsex, Aids und so

KOLLEKTIVITÄT UND KREATIVITÄT

KOLLEKTIVE KREATIVITÄT befasst sich mit verschiedenen Formen kollektiver künstlerischer Kreativität, deren Protagonisten gemeinsame Programme, Lebensweisen, Methodiken oder politische Standpunkte teilen. Die Ausstellung fokussiert spezifische Arten von sozialen Spannungen, die als gemeinsame Achse dienen, um die herum verschiedenartige Gruppenaktivitäten organisiert werden. Sie ist interessiert an den verschiedenen emanzipatorischen Aspekten kollektiver Arbeit, bei der gemeinschaftliche Kreativität nicht nur eine Form ist, sich dem herrschenden Kunstbetrieb und dem kapitalistischen Ruf nach Spezialisierung zu widersetzen, sondern auch eine produktive und performative Kritik an sozialen Institutionen und Politik. Welche Strategien verfolgen Kollektive im öffentlichen Raum, welche alternativen Formen von „Geselligkeit“ werden erzeugt, auf welche Weise besetzen und verändern sie das System und die Bedingungen von Produktion und Repräsentation, wie wirken sie auf die soziale Ordnung ein? KOLLEKTIVE KREATIVITÄT betrachtet Gruppenaktivität nicht allein hinsichtlich des Anwendungsbereichs und der Effizienz der Mittel, die bei den Bemühungen um eine Veränderung der soziopolitischen Situation

zum Einsatz kommen; sie geht auch dem Paradox der Selbstgenügsamkeit bei der Gruppenarbeit nach, das zwangsläufig deren eigene Instrumentalität und den eigenen Gebrauchswert überwindet und unterläuft.

KOLLEKTIVE KREATIVITÄT konzentriert sich auf die Künstlergruppe als paradigmatische Form kollektiver künstlerischer Kreativität. Das Konzept der Künstlergruppe schließt eine gewisse Kontinuität und Dauer ebenso mit ein wie die Entscheidung, zusammenzubleiben und miteinander zu arbeiten, eine Entscheidung, die alle anderen egal wie vorläufigen Entwicklungsmöglichkeiten aufhebt. Gleichzeitig besteht fast immer ein Bewusstsein von der Gefahr der Selbsterstörung, die bei jeder Gruppenunternehmung besteht. Auf die Intensivierung des kollektiven Austauschs und der kollektiven Zusammenarbeit folgt mehr oder weniger zwangsläufig der Rückzug vom Gruppenleben und von den Randbezirken der Warenkultur hin zu ihrem Zentrum. Ein gewisser Grad an institutioneller Gliederung, Betriebsstruktur und organisatorischem Einsatz ist auch bei jeder nicht-hierarchischen und autonomen künstlerischen Aktivität unvermeidlich, und kein Grad an oft vorgetäuschter Nicht-Formalität einer Gruppe kann dies aufheben.

Entfernt man sich von Vorstellungen, nach denen das Kollektiv als ein homogener, vereinter Körper verstanden wird, in dem Singularitäten unwiderruflich in eine anonyme Masse hineingezogen werden, dann schreibt kollektive Kreativität sich in ein Feld aufregender, kreativer Interaktion und mehrseitig ausgerichteter und unberechenbarer Gruppendynamik ein. Durch kollektive und gruppenbestimmte Arbeitsweisen und ihre Bezugnahme aufeinander und auf die Welt in ihrer Gesamtheit bildet sich ein komplexes Terrain heraus, in dem Projekte zu konkreten sozialen Wandlungen mit Vorstellungen von radikaler Individuation verschmolzen werden. Diese Überlappungen und Überschneidungen sind genau das, was die einzigartigen Räume des Kollektiven so attraktiv macht - es scheint, dass wir uns nur in ihrem Rahmen die Verwirklichung unserer Potenziale vorstellen können. Wie Paolo Virno 1989 schreibt, „können Wahrnehmung, Sprache und Produktivkräfte nur innerhalb des Kollektivs, gewiss nicht im isolierten Subjekt, die Gestalt einer individualisierten Erfahrung annehmen". Erfahrungen von Kollektivität, die sich vor dem Hintergrund vollbrachter, nicht individuell zu erfüllender Leistungen bilden, werden als entscheidende Umgestaltungskräfte für Individuum und Gesellschaft angeführt.

Welche Rolle spielt ein kreativer Akt innerhalb des Prozesses der Reterritorialisierung von Kollektivität? KOLLEKTIVE KREATIVITÄT ist an den Umständen einer kollektiven künstlerischen Kreativität interessiert, die weder sich selbst zugewandt noch mit der Erzeugung eines autonomen Objekts beschäftigt ist. Stattdessen befassen sich Gruppen und Kollektive mit der Schaffung von autonomen sozialen Feldern, von „Mikrokosmen", die selbst verwaltet sind und dem herrschenden Machtsystem ein System eigener, selbsttätiger Regelungen auferlegen. Diese physischen, aber auch symbolischen, intellektuellen und politischen „Neben-Felder“, die durch kollektive Anstrengungen geschaffen werden, bemühen sich um den Aufbau eines offenen, freien Raumes, eines Spiel- und Gestaltungsraumes, aber auch um ein Territorium für soziale Konflikte und Auseinandersetzungen.

Wie Duro Seder, Mitglied der kroatischen Gruppe GORGONA, 1963 erklärte, „kann die kollektive Arbeit nicht ihrer Form. sondern nur ihrem Bestreben nach vorhergesehen werden. Das endgültige Erscheinungsbild der kollektiven Arbeit ist ohne jede Bedeutung.“ Mit anderen Worten existiert kollektive Kreativität als ein nie abgeschlossener Prozess, in dem Kreativität als ein Nebeneffekt der emanzipatorischen Kräfte eines Kollektivs wirkt.

WANN IST ETWAS AUS UND VORBEI? WANN WIRD AUS EINEM TREFFEN EIN ABSCHIEDNEHMEN?

Ihr seid mit Menschen zusammen, die ihr mögt, mit denen ihr etwas gemeinsam erschafft. Es sieht so aus, als würdet ihr euch niemals trennen, als wärt ihr durch ein gemeinsames Karma miteinander verbunden, in einer Art Mission auf der Erde, bei der jeder für den anderen da ist. Ihr nehmt die Menschen in der Außenwelt gar nicht wahr. Euer Lächeln wird vom Lächeln der anderen in eurer Gruppe reflektiert. Andere, die sich außerhalb eures kleinen kreativen Zirkels befinden, beneiden euch um euer wechselseitiges Verflochtensein, um den Enthusiasmus, den ihr versprüht, um die Freude, die von euch ausgeht, um das Licht, das ihr in die Dunkelheit um euch herum aussendet. Je mehr sie euch beneiden und je mehr sie euch angreifen, desto enger rückt ihr zusammen, unbestechliche, leidenschaftliche Verfechter der Einzigartigkeit des Kollektivismus, miteinander verzahnt durch die Kraft, die ihr euch gegenseitig gebt. Ihr seid unendlich tapfer und schön, ihr widmet eure Werke einander, ihr unterzeichnet sie gemeinsam. Ein wahres kollektiv-kreatives Ideal. Ihr habt einander an den Händen gehalten und seid entschwebt.

In einem Moment des Lachens ruft einer von euch - es ist merkwürdig, wie schwierig es doch ist, im Nachhinein zu rekonstruieren, wer es war - jemanden von außen herbei und will ihm ein kleines Stück von eurem kreativen Vergnügen anbieten, weil ihr durch es bereichert werdet und es teilen könnt. Ihr seid glücklich, diese Person kommt, umarmt euch alle, umarmt vielleicht einen von euch etwas mehr, wodurch sie diese Person aus der Gruppe heraushebt und sie etwas mehr für sich allein beansprucht. Einer von euch genügt ihr, die anderen dienen nur dem Zweck, an ihn heranzukommen. Für einen kurzen Moment verweist ihr darauf, im Spaß. Aber das, was vor einer halben Stunde noch eine witzige Bemerkung hätte sein können, ist bald nicht mehr lustig. Die ausgesonderte Person merkt nicht, dass sie herausgelöst wird. Sie erlebt eure Einwände nicht als besonders witzig, sondern fasst sie als Angriff auf.

Ihr versucht zu verstehen, was gerade passiert, versucht zu erklären. Aber ihr habt keinen Erfolg. Euer Freund, der selbst auf die Distanz immer alles verstanden hat, merkt nicht mehr, dass ihr euch entschuldigen wollt. Die unsichtbaren Bande der einverständigen, stillen Freude sind für immer durchtrennt. Später fragt ihr euch, ob sie

jemals wirklich existiert haben, wenn ihr in das abweisende Gesicht der Person schaut, über die ihr mittlerweile gar nichts mehr wisst, die dieses Gesicht jemand anderem zugewandt hat, dem zu begegnen ihr keine Gelegenheit hattet. Die Idee, deretwegen ihr euch zusammengetan habt, ist mit unbekanntem Ziel verschwunden. Eine Situation, über die ihr noch nie zuvor nachgedacht habt, nämlich, dass ihr euch letztlich zum Wohle der Gruppe selbst opfert, ist urplötzlich verschwunden. Diese Selbstaufgabe kommt jetzt zur Sprache. Die Schneekönigin hat wieder einmal gesiegt. Ein Passus aus Heiner Müllers Text Herzstück taucht unversehens in eurem Gedächtnis auf: Eine der Figuren des Stücks benutzt ein Taschenmesser, um das Herz desjenigen, der es ihm dargeboten hat, aus ihm herauszuschneiden. Plötzlich ruft er: „Aber das ist ja ein Ziegelstein. Ihr Herz ist ein Ziegelstein.“ Und die andere Person antwortet: „Aber es schlägt nur für Sie.“ Einige Werke sind übrig geblieben, mit miteinander verwobenen Signaturen, wie ein altes Herbarium, wie eine Monografie über die Aktionen des Kollektivs. Gruppenfotos, die zeigen, wie glücklich ihr wart, Bilder von einigen von euch, von denen ihr nichts mehr wisst, von denen ihr nichts mehr wissen wollt, genau wie von den T-Shirts mit dem Gruppen-Logo, um dessentwillen ihr alle gestritten habt. Auf einmal kommen Fremde auf euch zu und fragen euch, wie das damals war, als ihr noch alle zusammen

gearbeitet habt. Ihr existiert nur noch in Magisterarbeiten und Zeitmaschinen. Ihr werdet dokumentiert. Urplötzlich könnt ihr nachvollziehen, was es heißt, ein Denkmal zu sein, was es bedeutet, Teil einer retrospektiven Zurschaustellung zu sein. Den Platz der Idee, die euch einst miteinander verbunden hat, haben gegenseitige Anschuldigungen eingenommen.

Indem sie zur einzigen noch existierenden tiefen interpersonellen Verbindung zwischen euch geworden sind, zeigen sie deutlich, dass der Mensch letztlich doch eine gewalttätige Natur besitzt. Nur sie stellen noch den Zusammenhalt zwischen euch dar. Ihr versucht euch zu erinnern, wie alles begann? Wie ihr zusammengefunden habt? Wie es war, als die Differenzen untereinander noch unwichtig waren?

Aber vielleicht warst du ja selbst derjenige außerhalb der Gruppe, der Zeuge war, als sie sich trennte. Das Medium, das als Katalysator des Zerfalls fungierte. Du bist in einem Moment zur Gruppe gestoßen, als sich alle gegenseitig liebten, und wusstest sofort: Schon ist hier alles aus und vorbei. Ein Bruch vor Zeugen bedeutet immer das endgültige Aus. Was mag wohl der Grund für eine solche Trennung sein, die häufig nicht einmal der Tod wieder versöhnen kann? (Ljiljana Filipovic)

WERBETEXTE

Schwer zu sagen, wo Sie aufhören und die Kamera beginnt. Eine Minolta 35 mm SLR ermöglicht es Ihnen, die Welt ringsum fast mühelos einzufangen. Oder Ihrer Innenwelt Ausdruck zu verleihen. Sie lässt sich bequem halten, und Ihre Finger finden sich ganz von selbst zurecht. Alles funktioniert so selbstverständlich, dass die Kamera Teil Ihrer selbst wird. Sie brauchen den Sucher nie vom Auge zu nehmen, um die Einstellung zu ändern. Daher können Sie sich ganz auf die Gestaltung des Bildes konzentrieren. Und mit einer Minolta können Sie die Reichweite Ihrer Phantasie erproben. Mehr als 40 Linsen in den hervorragend konstruierten Apparaten der Typen Rokkor-X und Minolta/Celtic machen es Ihnen möglich, Entfernungen zu überbrücken oder ein spektakuläres »Rundum«-Panorama einzufangen...Minolta. Dann sind Sie die Kamera, und die Kamera ist Sie.

Polaroid SX'JO. Macht Ihnen das Aufhören unmöglich. Plötzlich sehen Sie überall ein Bild... Und jetzt drücken Sie auf den roten Knopf. Rrrrr.. zack! Schon ist's da! Sie sehen zu, wie Ihr Bild Gestalt annimmt, immer lebendiger und detaillierter wird - und in Minutenschnelle haben Sie ein lebensechtes Foto. Bald machen Sie Schnellfeueraufnahmen - alle 1,5 Sekunden ein Schuss! -, suchen nach immer neuen Perspektiven oder machen an Ort und Stelle Abzüge. Während sie mühelos durchs Leben schweift, wird die SX-70 Teil Ihrer selbst.

Werbetext (1975)

AA BRONSON

Ich machte ein Foto von Felix ein paar Stunden nach seinem Tod. Er ist aufgebahrt, um Besucher zu empfangen, und um ihn herum liegen seine Lieblingssachen: seine Fernbedienung für den Fernseher, sein Kassettenrecorder und seine Zigaretten. Felix litt unter extremer Auszehrung, und als er starb, konnte man seine Augen nicht schließen: Es war nicht genügend Fleisch auf seinen Knochen.

Felix, Jörgе und ich lebten und arbeiteten von 1969 bis 1994 zusammen. Dieses gemeinschaftliche Leben endete, als Jörgе am 3. Februar 1994 an AIDS starb. Felix folgte ihm kurz darauf, am 5. Juni 1994.

Diese Körper sind unsere Häuser. Wir leben in ihnen als vorübergehende Mieter für ein paar Jahre, für die Dauer dieses kurzen Lebens. Wir bewohnen physische Strukturen, die unsere physische Form nachahmen: Fenster zum Schauen, Temperaturkontrollen, Abfallentsorgungssysteme. Wir versammeln diese Häuser in Städten. Am Tag leben wir in diesen Traumstädten, als seien sie dauerhaft und relativ unveränderlich, während wir bei Nacht den kontinuierlichen

Strom der Traumwelt bewohnen, ohne ihre Ungewissheit in Frage zu stellen.

Aber eigentlich sind beide Traumwelten, und beide sind gleichermaßen ungewiss: Wir könnten jederzeit aus der einen erwachen und uns in der anderen wieder finden.

Felix, Jörgе und ich lebten und arbeiteten siebenundzwanzig Jahre zusammen:

In dieser Zeit wurden wir zu einem Organismus, einem Gruppenhirn, einem Nervensystem, einer Ansammlung von Gewohnheiten, Eigenheiten und Vorlieben. Wir präsentierten uns als eine „Gruppe“ mit dem Namen GENERAL IDEA und stellten uns in improvisierten Fotos als das ultimative Kunstwerk unseres eigenen Entwurfs dar: Wir transformierten unsere geliehenen Körper zu Requisiten, manipulierten Bedeutungen zur Schaffung eines Bildes, einer Realität. Wir beschlossen, die Welt der Massenmedien und der Werbung zu bewohnen. Wir machten uns zu den Künstlern, die wir sein wollten.

Seit dem Tod von Jörgе und Felix kämpfe ich darum, die Grenzen meines eigenen Körpers als eines unabhängigen Organismus zu finden, als eines Wesens außerhalb von GENERAL IDEA. In den vergangenen fünf Jahren musste ich, ähnlich wie das Opfer eines Schlaganfalls, die Grenzen meines Nervensystems wieder neu kennen lernen; ich musste lernen, ohne meinen erweiterten Körper zu funktionieren [nicht mehr drei Köpfe und zwölf Gliedmaßen] und mit meiner reduzierten Körperlichkeit neue Möglichkeiten zu schaffen.

Ich musste Abstand zu Jörgе, Felix und GENERAL IDEA gewinnen. Es war schwer, so, als würde ich aus meiner eigenen Haut fliehen.

Lieber Felix, indem ich dieses Bild in dieser Ausstellung zeige, erkläre ich, dass wir nicht länger eines Geistes und eines Körpers sind. Ich gebe dich der Welt der Massenmedien von GENERAL IDEA zurück, die jetzt ohne mich funktioniert.

Wir dürfen nicht vergessen, dass die Kranken, die Behinderten und, ja, sogar die Toten unter uns wandeln. Sie sind Teil unserer Gemeinschaft, unserer Geschichte, unserer Kontinuität. Sie sind unsere Mitbewohner in dieser Traumstadt.

PRÄSENZ DER ABWESENHEIT

Andy Warhol - Die selbstreflexive Diva

»Okay [...] okay. Der Pickel ist abgedeckt. Aber bin ich abgedeckt? Ich maß im Spiegel nach weiteren Hinweisen suchen. Nichts fehlt. Alles da. Der teilnahmslose Blick. Der zerstreute Charme. Die gelangweilte Mattigkeit, die verlebte Blässe ... [...] Das modisch Freakhafte, das im Grunde passive Erstaunen, das bezaubernde Geheimwissen ... [...] die plüschige Freude, die verräterischen Vorlieben, die kalkweiße Koboldmaske, die leicht slawischen Züge... [...] die kindliche, Kaugummi kauende Naivität, der Glamour aus Verzweiflung, die sich selbst bewundernde Gleichgültigkeit, das perfektionierte Anderssein, das Strähnige, die dunkle, voyeuristische, unbestimmt finstere Aura, die blasse, sanfte magische Präsenz, Haut und Knochen ... [...] die albinoweisse Haut, Pergamentartig. Echsenhaft. Fast blau ... [...] Die knubbeligen Knie. Narben wie eine Straßenkarte. Die langen, dünnen Arme, so weiß wie gebleicht. Die fesselnden Hände. Die Stecknadelaugen. Die Bananenohren ... [...] Die ergrauenden Lippen. Das zottige, silberweiße Haar, weich und metallisch. Die Halsmuskeln treten rund um den großen Adamsapfel

hervor. Alles da [...] Nichts fehlt. Ich bin so, wie es in meinem Notizbuch steht. « (Andy Warhol)

Wann immer wir eine Photographie von Andy Warhol sehen, springt uns seine blonde, silbergraue oder weiße Perücke ins Auge. Sie genießt als sein privilegiertes Accessoire einen ähnlich hohen Berühmtheitsgrad wie die Campbell's-Soup- und Marilyn-Ikonen und ist in der Tat zum stellvertretenden Zeichen für ihren Träger geworden. Warhol bedient sich populärer Zeichen und Bilder wie kaum jemand sonst. Mit dem Wissen, das er als einstiger Werbegraphiker um die Ökonomie und den Aufmerksamkeitswert von Marken und Waren besitzt, schafft er sich in der Perücke ein Zeichen, das nicht nur auf seine Person verweist, sondern als pars pro toto gar nicht mehr der Entzifferung bedarf. Wie eine bestimmte Geste, Pose oder ein Kleidungsstück zum Symbol für einen Star gerinnen kann, bedeutet Warhols Perücke auf unmittelbare Art und Weise ihren Träger und dessen ikonischen Status. Die Perücke ist Warhol, und Warhol ist die Perücke. Auf den ersten Blick identifizierbar, steht sie für die schillernden Paradoxien und Widersprüchlichkeiten der Warholschen Selbstinszenierungen und seines künstlerischen Werks, wobei sich die Grenzen zwischen der Persona des Künstlers und dem Kunstwerk auflösen.

Zusammen mit dem gelegentlich aufgetragenen Make-up und dem ohnehin zur Maske erstarrten Gesicht erinnert das auffällige Haarteil an die Künstlichkeit der weiblichen Hollywoodstars aus den vierziger und fünfziger Jahren - man denke an Barbara Stanwyck in *Double Indemnity*, die wasserstoffblonde Lana Turner in *Imitation of Life* oder an Norma Jean Baker, deren strahlende Helligkeit als Marilyn Monroe jeden Bildrahmen zu sprengen scheint. So evoziert die Perücke einen imaginären Ort der Phantasie, wo das Ich - frei nach Rimbaud - ein Anderer/eine Andere ist einen Ort der künstlichen Schönheit und der göttlichen Berühmtheit, nach dem sich Warhol immer schon gesehnt hat, seit er mit sechs Jahren angefangen hat, signierte Autogrammphotos von Filmstars in glamourösen Posen zu sammeln. Indem er sich zur künstlichen Blondine stilisiert, nimmt er mit dem eigenen Leib auf den Divakörper wie jenen der Monroe explizit Bezug und demonstriert mit seiner überzeichneten Aneignung der Divapose, dass der Starkörper nicht einfach geboren beziehungsweise entdeckt wird, sondern richtiggehend als Produkt entworfen werden muss. Dabei wird ebenso deutlich, dass sich die Produktion eines Stars innerhalb des jeweiligen kulturellen Umfelds vollzieht. Warhol eignet sich einerseits in parodistischer Imitation das Bildrepertoire des Stars in einer Zeit an, in der das Studiosystem

zerfällt und somit der klassische Hollywoodstar verschwindet. Andererseits lanciert er mit einem sicheren Sinn für das Aufkommen eines neuen Zeitgeists die Popularisierung des Kunstbereiches und sich selber als Popstarkünstler, wobei er seinen Lebens- und Kleidungsstil in der für das Starphänomen typischen Weise über die Körper seiner Bewunderer als neue kulturelle Bildkörper in Umlauf bringt. Während sich Warhol zum einen in Verehrung der perfekt stilisierten Hollywoodgöttinnen auf deren auffallendes, übermenschliches Weiß bezieht, setzt er sich zum anderen die Perücke auch als Tarnkappe auf, um ähnlich wie das weiße Kaninchen in *Alice in Wonderland* von der Erdoberfläche zu verschwinden. Die Helligkeit der Perücke mag sowohl Verletzlichkeit und Hilfsbedürftigkeit - Eigenschaften, die gemeinhin der Blondine zugeschrieben werden - assoziieren, als auch kindliche Unschuld: nicht zufällig bewundert er den Kinderstar Shirley Temple. Doch als unbunte Farbe steht Weiß ebenso für die Abwesenheit von Bedeutung ein. Ganz im Sinne dieser Bedeutungsleere wünscht sich Warhol denn auch, nach seinem Tod einfach zu verschwinden, ohne irgendwelche Überreste oder Grabinschriften zu hinterlassen. Als Alternative zu diesem kompletten disappearing act träumt er an anderer Stelle von einer prominenten, aber auch selbst auslöschenden Reinkarnation: »Es

wäre glamourös, als schwerer Ring an Pauline de Rothschilds Finger reinkarniert zu werden. «

Das stete Oszillieren zwischen dem Wunsch nach öffentlicher Aufmerksamkeit und heimlichem Verschwindenwollen taucht in Warhols letzten Selbstportraits, den »Camouflage Self-Portraits«, wieder auf, in denen der unverwechselbare Kopf mit Perücke von einem auffälligen Tarnmuster überlagert wird. Das überbelichtete Portrait scheint sich in Licht aufzulösen, doch der frei schwebende, wie vom Körper abgetrennt wirkende Kopf mit dem medusenhaft abstehenden Perückenhaar und der entsetzte Gesichtsausdruck evozieren wie eine unheimliche Totenmaske eine verletzte Präsenz. Auf geradezu (selbst)ironische Weise findet sich dieses Wechselspiel in der Invisible Sculpture. In einem Schaufenster des New Yorker Nightclubs »Area« stellt sich Warhol selbst zwischen die Bildbezeichnung »Andy Warhol, USA; Invisible Sculpture; mixed media 1985« und ein ihm bis zur Brust reichendes Podest. Dabei wird mit der körperlichen Präsenz des Künstlers zwischen seiner unsichtbaren Skulptur und der erläuternden Bildtafel das Kunstwerk gestört. Vielleicht soll seine Anwesenheit - als eine Art körperliche Signatur - lediglich darauf hinweisen, dass er der Künstler ist. Doch viel mehr suggeriert der anwesende Körper, dass er, vor allem als

Figur mit Starstatus, selber als das eigentliche Kunstwerk zu verstehen ist. Aber weshalb steht er dann nicht auf dem Sockel, sondern mit schüchternem Gesichtsausdruck und gehemmter Pose daneben? Offensichtlich stellt Warhol die künstlerische Produktion seiner selbst zur Schau, von der er sich - in der für ihn typischen doppelten Geste - gleichzeitig auch absentiert, als wollte er sich von der Öffentlichkeit absetzen, ähnlich wie Greta Garbo, die sich schließlich ganz aus der Öffentlichkeit zurückzog. Er präsentiert sich - ganz die Diva, die ihren einzigen irdischen Verankerungspunkt ihrem Bezug zum Publikum verdankt - der Öffentlichkeit, doch gleichzeitig impliziert dieses Zur-Schau-Stellen ein gewisses Abseitsstehen, eine für die Diva so typische Verlorenheit, ihre Einsamkeit inmitten von Menschenmassen.

Warhol geht jeden Abend auf Parties und in Clubs, um seine Berühmtheit zu etablieren und seinem unstillbaren Begehren nach Aufmerksamkeit und Anerkennung zu folgen. Selbstironisch sagt er von sich selbst, er würde sogar der Eröffnung einer Toilette beiwohnen. Er ist das Zentrum der Factory, seines legendären Ateliers, das sich bald auch zum Club, ja zur Behausung der New Yorker Underground-Szene wandelt. Leben und Rolle fallen dort zusammen, und manch eine(r) erlangt durch reine Anwesenheit und

Agieren auf der Bühne eines kollektiven Narzissmus Starstatus. Und dennoch: Obwohl er der magnetische Mittelpunkt dieser Szene ist und gleichzeitig deren Manipulator, der es bestens versteht, Menschen gegeneinander auszuspielen, steht Warhol in den unzähligen Filmen, die er dreht, selber nie vor der Kamera. Er ist der (vorgeblich) teilnahmslose Chronist, ein dandyhaft distanzierter Beobachter, der das »factory made life« mit diversen Aufnahmegeräten wie Tonbandgerät, Instant-Polaroid-Kamera und Filmkamera aufzeichnet und der von sich behauptet, er möge das Langweilige, so wie er sich auch wünsche, dass sich die Dinge immer wieder genau gleich wiederholen sollten.

Sein oft geäußelter Wunsch, eine Maschine sein zu wollen, realisiert sich über die Auslöschung seiner selbst durch das unablässige Aufzeichnen des Belanglosen und dessen Verwandlung in schillernde Oberflächen. Doch obwohl Warhol immer wieder darauf verweist, dass es bei ihm stets nur um Oberflächen gehe - »Wenn Sie alles über Andy Warhol wissen wollen, dann schauen Sie sich die Oberflächen meiner Bilder und Filme und meiner selbst an, und da bin ich. Es ist nichts dahinter« -, so hat dieses scheinbar indifferente Aufzeichnen dennoch eine tiefere Bewandnis. Wie Warhol selbst ausführt, funktionieren diese Geräte als Mittel der Distanzierung: »Seit ich

meinen ersten Fernseher bekam, sind mir enge menschliche Beziehungen nicht mehr so wichtig. Ich war so verletzt worden, wie man nur verletzt wird, wenn man sich viel aus Beziehungen macht. [...] Aber geheiratet habe ich erst 1964, als ich mein erstes Tonbandgerät bekam. Meine Frau. [...] Viele Leute verstehen das nicht. Die Anschaffung des Tonbandgeräts hat dem Gefühlsleben, das ich möglicherweise einmal hatte, wirklich ein Ende gesetzt, aber ich war froh, als es verschwand.« Mit dem Aufnahmegerät nähert er sich Menschen, als wären sie Dinge. Dabei wird alles zum nie ganz ernstzunehmenden Theaterspiel; Fernsehen und Film werden realer als das Leben: »[...] wenn einem dagegen wirklich etwas passiert, ist es, als säße man vor dem Fernseher - man spürt nichts.« Das nicht differenzierende Dokumentieren Warhols fördert zum einen die Entleerung seiner selbst, die für die universale Wirkung des Starkörpers so zentral ist, damit dieser als charismatischer Bildkörper mit verschiedenen, teils widersprüchlichen Werten und Projektionen gefüllt werden kann. Zum anderen funktionieren Warhols Aufnahmegeräte als Mittel zum emotionalen Selbstmord, als Schutz vor narzisstischen Verletzungen, die aber dennoch durch die entleerte Maske dringen und Warhol zur verletzten Diva machen.

Warhol ist zeitlebens fasziniert von selbstverschwenderischen Menschen. In den sechziger Jahren umgibt er sich in der Factory mit einer explosiven Szene exzentrischer und teilweise dunkler Figuren, die unentwegt Parties feiern und Drogen konsumieren. Er selber bleibt allerdings immer der nüchterne Dokumentarist. Mehr fasziniert denn besorgt, lässt er sich von der Selbstzerstörung anderer inspirieren. Um die Selbstmordgefährdung seines Lieblingssuperstars Edie Sedgwick wissend, meint er sorglos, Edie würde ihn schon benachrichtigen, bevor sie sich umbringe, damit er ihren Tod dokumentieren könne. Edie erstickt Jahre später ohne Chronist. Man könnte die These aufstellen, dass Warhol - um der eigenen Verletzlichkeit auszureichen - die Selbstverschwendung anderer wie ein auf fremdes Blut angewiesener Vampir stellvertretend genießt. »Essen existiert für mich nicht«, erklärt er bezeichnenderweise und fügt hinzu: »Ich mag Süßigkeiten. Blut mag ich auch.« Während sich die klassische Diva für ihr Publikum verausgabt, kehrt Warhol das Verhältnis um: Denn in der selbstverschwenderischen Umgebung der Factory darf er sich nicht selbst verausgaben, um die machtvolle voyeuristische Distanz zu seinen Anhängern zu wahren. In der Factory gibt es zwar eine ganze Anzahl von Superstars, doch es gibt nur eine Diva, die sich von den Nur-Stars nährt und zugleich abhebt.

Seine emotionale Distanz garantiert ihm inmitten der Menge der Factory-Besucher Unverletzbarkeit. Doch weil er gleichzeitig von der Aufmerksamkeit anderer abhängig zu sein und sich allein durch deren Begehren zu konstituieren scheint, versetzt ihn diese Distanz nicht allein in den Status einer unverwundbaren und machtvollen, da unerreichbaren Figur, sondern sie bringt ihm gleichzeitig die Hölle der psychischen Verletzbarkeit. Damit schreibt er sich ein in den Typus der Diva. Fasziniert von der Idee des »not doing it«, erklärt er: »Wenn man sich in einen Menschen verliebt und es nicht tut, ist es viel aufregender.« Der »reality love« zieht er die »fantasy love« vor, denn wie ein Reptil kann er physischen Kontakt kaum ertragen. Dennoch leidet er an mangelnder Nähe und im Alter an der zunehmend an Vereinsamung. Wenn ihn Liebhaber oder Mitarbeiter verlassen, reagiert er unterkühlt bzw. mit einem passiven Zorn, der umso wirkungsvoller ist, zuweilen aber auch wie Maria Callas und Marilyn Monroe mit den für die Diva typischen heftigen Wutausbrüchen und leidenschaftlichen Eifersuchtsdramen. Die Posen des distanzierten Dandys und der verletzten Diva schliessen sich nicht aus, sondern bedingen sich bei ihm gegenseitig. (Barbara Straumann)

»MY LIFE IS MY WORK«

Nan Goldin versteht die Kamera als Teil ihres Körpers, als ihr eigentliches Auge, das die Eindrücke und Erlebnisse speichert. Photographien wurden für sie zu einer »Stimme, die nicht zensiert, nicht zum Schweigen gebracht werden kann und die auch nicht verschwinden oder verloren gehen würde.« Sie begann zu photographieren, als die Erinnerung an ihre ältere Schwester, die Selbstmord begangen hatte, verblasste. Im Alter von vierzehn Jahren trennte Goldin sich von ihren Eltern und Geschwistern und suchte sich unter ihren Freunden eine neue Gemeinschaft. Die sich ständig erweiternde family begleitete sie in allen Lebenssituationen mit ihrer Kamera und nannte ihre Arbeit verschiedentlich ihr »visuelles Tagebuch«: »My life is my work«. In Selbstporträts benutzt sie die Kamera, »um wieder in meine Haut zu finden, mein Gesicht und meine Umgebung neu kennen zu lernen.« Man sieht die Künstlerin nach einer schweren Misshandlung. Ihr Gesicht ist verquollen, die Augen blutunterlaufen, doch im geradezu trotzig leuchtendrot glänzenden Lippenstift zeigt sich eine Kraft, die Stand hält und trotz des demonstrativen Zeigens der äußeren wie inneren Verletzung nicht einmal den Anflug von Selbstmitleid zulässt. Viele von Goldins Bildern sind Aufnahmen aus dem Leben sozialer Randgruppen. Nan

Goldin sagt, sie gehöre nicht nur dazu, sie bewundere sie auch. Sie hat Gewalt erfahren, nahm Drogen, lebte in der Homosexuellen- und der Transvestitenszene und verlor Freunde an Aids; sie lebte zwischen Glamour, Selbstzerstörung und Tod. Ihre Bilder gründen in dem Vertrauensverhältnis, das Künstlerin und Modell verbindet und in das auch der Betrachter einbezogen wird. »Wie ich zu einer Person stehe, weiss ich manchmal erst dann, wenn ich ein Foto von ihr mache«, sagt Goldin. Eine emotionale Verbindung zum Modell zu finden, ist daher eine wichtige Voraussetzung ihrer Arbeit.

Goldin photographiert nur die Freunde, die ihr Einverständnis dazu gegeben haben: »In dem Moment, in dem ich die Bilder mache, besteht zwischen mir und der Person auf dem Photo eine Komplizenschaft, eine Kollaboration ... Aber im Nachhinein hält sich gelegentlich jemand für angreifbar und bloßgestellt. Und in manchen Fällen ziehe ich die Bilder dann aus dem Verkehr.« So respektiert Goldin die Privatsphäre ihrer Modelle, in die sie nicht zuletzt auch durch die Bildtitel, in denen Namen, Ort und Datum verzeichnet sind, sehr weit eindringt.

Sie ermutigt ihre Freunde, sie selbst zu sein. Oder sie gibt ihnen Gelegenheit, im Rollenspiel vor der Kamera ihre Identität herauszufinden. Doch nie erlegt Goldin den Modellen ihre eigenen Vorstellungen auf. So vermeidet sie, ihnen eine nur scheinhafte

Existenz zu verleihen. Sie grenzt sich hier deutlich von der Medienwelt, besonders von der WerbephotoGRAPHIE ab, ohne sich dieser vollends zu entziehen.

In ihren Photographien erzählt Goldin nicht nur die private Geschichte, wie sie und ihre Freunde sich von Jugendlichen zu selbstbewussten Erwachsenen entwickelten oder ihre Identität fanden. Sie erzählt auch von den Träumen, jemand anderes zu sein, etwa ein Star aus der Welt der Kinofilme und Modemagazine, die mit Inszenierungen von Sex und Gewalt um Aufmerksamkeit werben. Das Verhalten der Stars und Models ahmen Goldins Freunde vor der Kamera nach, um deren Wertigkeit auf sich zu übertragen. So sind nicht nur die Photographien, sondern auch die Dargestellten von den Medien inspiriert. Zugleich sind die Photographien ein Bekenntnis für ihr Ausbrechen aus dem Leben der gesellschaftlichen Konventionen, für ihre sexuelle Maskerade. In den frühen siebziger Jahren freundete Goldin sich mit Transvestiten an. Die Bilder aus diesem Milieu hat sie später in ihrem Buch »The Other Side« zusammengefasst. Es zeigt eine glänzende Welt von extravaganten Roben und Posen. Goldin photographierte die Transvestiten jedoch nicht nur auf den wöchentlichen Schönheitswettbewerben, sondern auch ganz privat in ihren alltäglichen Kleidern und beim »Kostümieren«. Goldin

akzeptiert sie so, wie sie sich selber sehen und von anderen gesehen werden wollen: »Den Mut, den meine Freundinnen bewiesen, indem sie sich ganz nach ihren Phantasien neu erschufen, flößte mir großen Respekt ein. « Mit dem Blick hinter die Kulissen erfasst Goldin auf herausfordernde Weise eine Kraft und Schönheit, die die etablierte Gesellschaft nicht wahrhaben will. Diese Schönheit aufzuzeigen, ist ihr ein zentrales Anliegen. In ihrem Hauptwerk aus den achtziger Jahren, »der Ballade von der sexuellen Abhängigkeit«, schildert Goldin in einer Show aus hunderten von Diapositiven die Entwicklung von Frauen und Männern, die um Selbstbestimmung ringend die bürgerlichen Bahnen verlassen haben. Die durch das Geschlecht vorgegebene Rolle tragen sie gleichermassen als Bürde wie als spielerische Pose. Euphorie und Depression, Lebenshunger und die Angst vor dem Tod drücken sich in der nicht zu stillenden Sucht nach dem Körper des anderen aus. In schonungsloser Direktheit zeigt Goldin immer wieder Nackte, die sich waschen, baden oder sich lieben. Eine Blöße geben sie sich dennoch nicht. Goldin glaubt »nicht so sehr ans Einzelporträt, sondern eher an die Akkumulation von Porträts als Repräsentation einer Person. Weil ich denke, dass Menschen sehr komplex sind.« Für die Wirklichkeit gilt das gleiche. (Dörte Zbikowski)



Andy Warhol / factory





Nan Goldin



Gob Squad's kitchen (You've never had it so good)

I Curriculum Vitae

Name	Barbara Lisa Sommer
06.12.1982	geboren in München
09/1988-07/1992	Oskar Maria Graf Grundschule Aufkirchen
09/1992-05/2002	Gymnasium Icking
05/2002	Abitur (Durchschnittsnote: 1,9)
10/2002	Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
09/2006-03/2009	Dramaturgieassistentin (u.a. bei Jan Bosse, William Forsythe, Jürgen Gosch, Niklaus Helbling, Stefan Pucher) und Dramaturgin am Schauspielhaus Zürich
Dramaturgien u.a. bei:	
03/2007-04/2007	„pool (no water)“ von Mark Ravenhill Regie: Matthias Hartmann
10/2007-11/2007	„Mein junges idiotisches Herz“ von Anja Hilling Regie: Jan Stephan Schmieding
05/2008-06/2008	„Stella“ von J. W. Goethe Regie: Klaus Missbach
09/2008-10/2008	„Die rote Zora“ nach Kurt Held Regie: Annette Raffalt
10/2008-11/2008	„Sex“ von Justine del Corte Regie: Matthias Hartmann
11/2008-12/2008	„Emilia Galotti“ von G. E. Lessing Regie: Alexandra Liedtke
seit 04/2009	Dramaturgin am Burgtheater
04/2009-09/2009	Dramaturgie bei „Faust I“ und „Faust II“ von J. W. v. Goethe Regie: Matthias Hartmann
09/2009-10/2009	Dramaturgie bei „Lorenzaccio“ von Alfred de Musset Regie: Stefan Bachmann
11/2009	Abschluss des Studiums der Theater, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien